UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

BINDING LIST JUL 15 1927

I

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

4

A8538 SC

COLLANA DI MANUALI STORICI, SCIENTIFICI E LETTERARII

VITTORIO ROSSI
Professore di letteratura italiana nella R. Università di Roma

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
PER
USO DEI LICEI

Volume Primo
IL MEDIO EVO

SETTIMA EDIZIONE RIVEDUTA

158650.
31.1.21.

Casa Editrice
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
BOLOGNA - CAGLIARI - CATANIA - FIRENZE
GENOVA NAPOLI - PADOVA - PALERMO - PISA - ROMA - SASSARI - TORINO
ALESSANDRIA D'EGITTO
BUENOS AIRES - MONTEVIDEO - RIO JANEIRO - SAN PAULO - TRIESTE
1917

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stabilimenti della Casa Edit. Dott. Francesco Vallardi — Milano-Appiano.

PREFAZIONE

« Nel comporre questo libro ho tenuto presenti soprattutto il fine e i bisogni degli Istituti ai quali è destinato.

« I Licei sono essenzialmente scuole di cultura generale, e i giovani devono o dovrebbero uscirne forniti di quelle abitudini intellettuali e di quelle nozioni onde si giova e s'abbella la vita civile in tutte le sue manifestazioni piú elevate. A chi faccia professione di lettere si conviene studiare con larghezza e profondità la nostra storia letteraria; ma nessuna persona colta può senza vergogna ignorarne gli andamenti generali e le glorie piú insigni. Su quegli andamenti e su queste glorie appunto, ho perciò procurato di far convergere la luce, escludendo dall'opera mia, fin dove mi fu possibile, tutte quelle notizie spicciole che non si ricordano senza grande fatica e che poi sfumano rapidamente dalla memoria. Cosí ho addirittura tralasciato di parlare di molti scrittori che non hanno per sé stessi notevole importanza; dei minori ho appena riassunto per cenni la biografia, dando invece rilievo al loro, qualunque sia, valore letterario, e ho posto ogni cura nel rappresentare gli svolgimenti

del pensiero, nel ritrarre i caratteri specifici delle varie scuole, infine nel chiarire l'essenza di quello che ben fu detto *bilancio intellettuale* d'ogni secolo. Le parti che trattano degli scrittori maggiori, sono ampie, sebbene non mai minuziose, e tendono piú che ad altro, a lumeggiarne le opere e il pensiero, trascurate o riepilogate in breve le notizie biografiche che non giovino a quel fine. Nelle scuole classiche il carattere degli insegnamenti letterari deve essere principalmente estetico; e l'esposizione storica vi si conforma, quando contribuisca a destare nei giovani l'amore della lettura e renda questa piú proficua coll'agevolare l'intelligenza e l'apprezzamento delle grandi opere letterarie, sulle quali il gusto s'affina e si foggia lo stile.

« Diretto a giovani per i quali anche lo studio della storia deve essere non tanto esercizio di memoria, quanto strumento di educazione intellettuale, il mio libro, tuttoché elementare, non è composto in guisa da rendere inutile l'opera *esplicativa* dell'insegnante. Deliberatamente ho addensato in alcun luogo la materia, ho organato qualche capitolo in maniera complessa, ho stretti certi giudizi in locuzioni sintetiche; affinché i giovani siano obbligati a pensare e gli insegnanti abbiano occasione di *spiegar* veramente il testo e non di ampliarlo con nuove notizie storiche, il che non sarebbe opportuno. Quelli nel lieve sforzo che avranno a fare per rendersi esatto conto d'ogni cosa, troveranno un valido aiuto al ritenere; e a questi sarà, io penso, agevolato il loro ufficio, perché dotti e valenti come ormai sono nella massima parte, non dureranno fatica a *svolgere* convenientemente i concetti del libro e ad illustrarli, ove accada, con qualche esempio. Anzi talvolta potranno avere cooperatori nella spiegazione

i giovani stessi, se li guideranno a trovare nelle opere che questi hanno a mano, la dichiarazione e la conferma o — perché no? — la confutazione de' miei giudizi, o se nelle ripetizioni proporranno loro raggruppamenti della materia piú semplici che non siano quelli del testo, invitandoli per es. a raccoglier dai vari luoghi d'un volume la storia d'un genere, o a sceverare ciò che s'attiene alla vita esterna dalla storia del pensiero e delle opere d'un grande scrittore. Esercitazioni codeste, alle quali mal si prestano i testi troppo facili e che, senza perdita di tempo, tolgono all'imparare quel carattere di mera passività che lo rende labile e dannoso all'avvenire intellettuale dei discenti.

« Massime in questo primo volume, necessità di varia natura, che agli esperti non occorre specificare, mi hanno obbligato in qualche luogo ad aride sequele di nomi e di date. Sono la parte formale della storia, della quale l'insegnante saprà richieder quel tanto che è necessario, soffermandosi invece con insistenza sulle parti sostanziali, che, intese a dovere, facilmente s'adattano a veri riassunti orali e possono essere esposte dai giovani in modo diverso e piú piano che non siano nel testo, e sottratte cosí al pericolo d'un materiale apprendimento a memoria. Il tempo che il professore d'Italiano può consacrare nei Licei all'insegnamento della letteratura nazionale, è assai ristretto, poiché altri e, diciamo pure, piú importanti doveri gli incombono. Col mio libro ho voluto dargli modo di trarre da quel breve tempo il miglior frutto possibile. Al quale intento mi pare giustamente proporzionata la mole dell'operetta, atteso che un'esposizione arida e soverchiamente succinta non può lasciare tracce *durevoli* nella mente dei giovani.

« Occorre appena ch'io avverta non aver questo libro nessuna pretensione d'originalità sostanziale. Naturalmente non vi hanno luogo le discussioni critiche, le quali insieme colla loro storia devono essere riserbate ad altro ordine di scuole; ma vi si tien conto dei piú sicuri risultamenti degli studi moderni e sono pur messe a profitto quelle recenti opere dove essi sono raccolti sinteticamente con piú ampio disegno. E poiché la letteratura vuol essere considerata come l'espressione dello spirito complesso d'un popolo, non ho trascurato di rilevare, via via che se ne offriva il destro e in alcuni capitoli d'indole generale, le sue connessioni colle altre manifestazioni della civiltà italiana, e in ispece di dar qualche fuggevole cenno sulla storia delle arti del disegno.

« Mi resta a dire delle note bibliografiche accodate a ciascun capitolo. Ho voluto con esse anzitutto pagare il debito di gratitudine agli scrittori delle cui opere mi sono valso piú largamente e con piú tranquilla fiducia; poi additare le migliori edizioni dei testi piú cospicui, se mai il mio libro destasse in qualcuno il desiderio di farne la conoscenza diretta, e infine suggerire alcune opere critiche, che per la somma dei fatti e dei giudizi in esse raccolti, possono valere ad estendere e rassodare in chi ne abbia vaghezza, quella cultura letteraria generale alla quale soltanto il mio libro intende di provvedere. Che se le mie citazioni aiuteranno altri a formare la compiuta bibliografia di qualche soggetto e cosí gioveranno a studi e ricerche particolari, tanto meglio; ma non a questo, mi preme affermarlo, ho mirato, perché gli studenti liceali a questo solitamente non pensano — ed è bene — e i professori sanno di per sé dove metter le mani ».

Press'a poco cosí, pubblicando per la prima volta, or

sono diciassett'anni, questo libro, esposi i concetti ond'esso era nato e i criteri seguiti dal comporlo; concetti e criteri che restano fermi nella mia mente e che mi studiai di mantener vivi e operosi ogni qualvolta ebbi a curare una nuova edizione.

I libri di carattere sintetico, quando il favore del pubblico conceda loro di vivere oltre la prima edizione e l'autore non li abbandoni alla loro sorte, corrono il pericolo di deformarsi per amplificazioni parziali non adatte al loro generale disegno, escrescenze morbose emergenti da un corpo cui lo spirito dell'autore è ormai straniero. Questo pericolo ho voluto evitare, e riprendendo in esame il mio testo per apprestarne le successive ristampe, mi sono sempre sforzato di riprodurre in me lo stato mentale in cui il libro fu scritto; talché mentre vi confluiva ciò che studi miei ed altrui avevano innovato nelle particolari notizie e nella mia maniera di considerare la storia e l'arte letteraria in generale, mentre la materia si modificava o ne variavano gli atteggiamenti, il disegno dell'opera serbasse sempre la sua virtú attiva e reattiva, derivante ogni volta, come quando fu primamente delineato, da quei concetti didattici e da quei criteri metodici.

Se alcuno avesse la pazienza di porre questa settima edizione a riscontro della prima, forse non vi troverebbe pagina immune da correzioni o ritocchi, né capitolo che in qualche parte non sia stato anche profondamente modificato. Ma i cambiamenti sí del testo e sí della bibliografia, ai quali non rinunciai neppure dopo che parve all'Editore opportuno serbare i modelli stereotipici della composizione, non credo abbiano mai violato quei fondamentali concetti e criteri; anzi credo che

abbiano conferito ad una loro meno imperfetta attuazione, mano mano che in quest'ultimo decennio concetti e criteri si affinavano e meglio si determinavano nella mia mente. Onde ho fiducia che il libro, uscendo in luce per la settima volta, conservi la sua primitiva freschezza non solo dinanzi agli avanzamenti degli studi, ma anche rispetto alla concezione che lo ha prodotto.

VITTORIO ROSSI

Roma, agosto del 1917.

XI

INDICE DEI CAPITOLI

INTRODUZIONE. — **La letteratura in lingua latina fino al secolo XII** . . . . . *Pag.* 1

1. La letteratura alla caduta dell'Impero romano. — 2. La letteratura sotto il dominio dei Goti. — 3. Progressiva decadenza dal VI secolo al IX. — 4. Risveglio letterario nel secolo X. — 5. Risveglio della vita civile e degli studi giuridici e — 6. storici nei secoli XI e XII. — 7. Scritti polemici e teologici nei secoli XI e XII. — 8. Gli studi rettorici e la poesia in quei due secoli. — 9. Origine della poesia ritmica. — 10. Rifiorimento della poesia latina alla fine del secolo XII: Arrigo da Settimello e Pietro da Eboli.

CAP. I. — **L'origine della lingua italiana** . . *Pag.* 16

1. Stato presente della ricerca. — 2. Il latino volgare. — 3. Alcuni fatti linguistici del latino volgare. — 4. Diffusione del latino fuori di Roma. — 5. La trasformazione del latino volgare e l'origine dei linguaggi romanzi. — 6. Le prime tracce dei linguaggi romanzi e il basso latino. — 7. L'origine e — 8. i piú antichi monumenti degli idiomi italiani. — 9. Formazione della lingua letteraria italiana. — 10. Il prevalere del toscano sul siciliano e il trionfo del fiorentino.

APPENDICE AL CAP. I. — **Un po' di linguistica** . *Pag.* 34

CAP. II. — **Condizioni generali della cultura italiana nel secolo XIII** . . . . . *Pag.* 39

1. Sguardo alle condizioni politiche. — 2. La storiografia. Salimbene. — 3. Studi giuridici, — 4. teologici e — 5. rettorici. Pier della Vigna. — 6. La poesia latina. — 7. L'architettura, la scultura e — 8. la pittura. — 9. Il volgare nella vita italiana del secolo XIII.

CAP. III. — **Origine della poesia didattica e narrativa in volgare.** . . . . . *Pag.* 51

1. Considerazioni generali sull'origine della letteratura volgare. — 2. Documenti di poesia volgare nel sec. XII. — 3. I poemetti di G. Patecchio, di Uguccione da Lodi, di Pietro da Bascapè, di Giacomino da Verona, — 4. di Bonvesin della Riva, e altri componimenti didattici e narrativo-religiosi dell'Italia superiore. — 5. L'epopea carolingia. — 6. Poemi franco-veneti del ciclo carolingio. — 7. Le leggende classiche del medio evo e i poemi franco-veneti del ciclo classico. — 8. Poemi cavallereschi in dialetto veneto.

CAP. IV. — **La lirica popolaresca nel secolo XIII** *Pag.* 63

1. S. Francesco d'Assisi e le *Laudes Creaturarum*. — 2. Il movimento francescano e la lauda sacra. — 3. Jacopone da Todi. — 4. Laude drammatiche. — 5. Lirica popolaresca amorosa e giocosa. Cielo Dalcamo. — 6. Lirica popolaresca d'argomento storico: il serventese dei Geremei e dei Lambertazzi.

CAP. V. — **Le origini della poesia d'arte** . . *Pag.* 73

1. La lingua e la lirica provenzale. — 2. La lirica provenzale in Italia. Sordello. — 3. Federico II e la sua corte. — 4. La scuola poetica siciliana: i poeti e — 5. i caratteri della loro poesia. — 6. La scuola poetica siciliana in Toscana. — 7. Guittone d'Arezzo. — 8. Chiaro Davanzati. — 9. La lirica d'arte a Bologna: Guido Guinizelli. — 10. La poesia dello stil nuovo. — 11. Guido Cavalcanti e i poeti minori di quella scuola. — 12. La poesia allegorico-didattica. B. Latini e il *Tesoretto*. — 13. La poesia giocosa. Rustico di Filippo.

CAP. VI. — **Le origini della prosa italiana** . *Pag.* 93

1. Considerazioni generali sull'origine della prosa volgare. — 2. La prosa delle leggende cavalleresche. — 3. Il *Novellino*, i *Conti di antichi cavalieri* e il *Libro dei sette savi*. — 4. La storiografia. — 5. La prosa dottrinale: il *Tesoro*. — 6. Ristoro di Arezzo, Paolino Minorita. Prosa moraleggiante: i *Fiori* e le operette di B. Giamboni. Il *Fiore di rettorica* e le epistole di Guido Fava. — 7. Caratteri della prosa dugentistica. — 8. Le lettere di Guittone.

CAP. VII. — **Dante e le sue opere minori.** . *Pag.* 105

1. Sguardo sintetico alla letteratura del sec. XIII. Dante. — 2. Stato presente degli studi danteschi. — 3. La famiglia paterna, la nascita e i primi studi di Dante. — 4. L'amore per Beatrice nella realtà. — 5. L'amore per Beatrice nella rappresentazione poetica della *Vita nuova*. — 6. La composizione della *Vita nuova*. — 7. La lirica di Dante. — 8. Altri amori di Dante e liriche relative. Il matrimonio e la famiglia. — 9. La vita politica. — 10. L'esiglio e i viaggi di Dante. — 11. La lirica filosofica. — 12. Il *Convivio*. — 13. Il *De vulgari eloquentia*. — 14. La politica di Dante; Arrigo VII di Lussemburgo. — 15. Il *De Monarchia*. — 16. La vita di Dante dopo il 1313. — 17. La corrispondenza con Giovanni del Virgilio e la morte.

CAP. VIII. — **La Divina Commedia** . . . *Pag.* 137

1. Genesi e fini della *D. C.* — 2. Il titolo e il tempo della composizione. — 3. Le figurazioni medievali dell'Oltretomba e la *D. C.* — 4. L'architettura generale dei tre Regni. — 5. La struttura morale dell'Inferno e — 6. la distribuzione delle anime in esso. — 7. La struttura morale del Purgatorio e la distribuzione delle anime. — 8. Caratteri delle pene; il contrappasso. — 9. Il premio dei Beati e la struttura morale del Paradiso. — 10. Il viaggio dantesco. — 11. Il significato allegorico-personale del poema. — 12. Il significato allegorico-morale del poema. — 13. Carattere dell'allegoria; le profezie. — 14. La scienza e la storia

nella *D. C.* — 15. La persona del poeta, personaggi episodici e la rappresentazione dei luoghi nella *D. C.* — 16. Carattere di ciascuna cantica. — 17. Lo stile, le simmetrie, il metro, la lingua. — 18. Conclusione.

CAP. IX. — **La letteratura dei tempi di Dante** *Pag.* 176

1. La lirica: Cino da Pistoia. — 2. La poesia allegorica: il *Fiore*, l'*Intelligenza* e i poemi di Francesco da Barberino. — 3. La poesia gnomica: Bindo Bonichi. — 4. La poesia didattico-scientifica: Jacopo Alighieri e Cecco d'Ascoli. — 5. La poesia familiare e giocosa: Folgore da S. Gimignano, Cecco Angiolieri e Pieraccio Tedaldi. — 6. La prosa ascetica. — 7. I *Fioretti di S. Francesco*, Domenico Cavalca, Giordano da Rivalto. — 8. I volgarizzamenti e le compilazioni: fra Bartolomeo da S. Concordio, Armannino giudice, frate Guido da Pisa, l'*Avventuroso Ciciliano*. — 9. La storiografia. Dino Compagni e — 10. Giovanni Villani. — 11. Studi classici. Albertino Mussato.

CAP. X. — **Il Petrarca** . . . . . *Pag.* 197

1. Il trapasso dal Medio Evo al Rinascimento. — 2. La vita del Petrarca fino al 1325. — 3. Le epistole in prosa e le epistole metriche. — 4. Il P. in Avignone: Laura. — 5. Vita del P. fino al 1340. — 6. Il P. bibliofilo e cultore degli studi classici. — 7. Il classicismo del P. — 8. L'*Africa*. — 9. Il *De viris illustribus* e i libri *Rerum Memorandarum*. — 10. L'incoronazione. La vita del P. dal 1340 al 1347. — 11. L'amore del P. per l'Italia e per Roma. Il P. e il Papato. — 12. La politica del P. Il P. e Cola di Rienzo. Vita del P. dal 1347 al 1353. Il P. e Carlo IV. — 13. Onori tributati al P. — 14. Il *Bucolicum Carmen*. — 15. La noia del P. e il suo *Secretum*. — 16. I trattati *De vita solitaria, De ocio religiosorum, De remediis utriusque fortunae*. — 17. Gli ultimi anni e la morte. — 18. Il *Canzoniere*. La composizione e l'ordinamento. — 19. Laura nel *Canzoniere* e l'amore del P. — 20. Le rime per M. Laura nella prima parte del *Canzoniere*. — 21. Le rime per M. Laura nella seconda parte del *Canzoniere* e le rime di vario argomento. — 22. L'arte nel *Canzoniere*. — 23. Le estravaganti. — 24. I *Trionfi*.

CAP. XI. — **Il Boccaccio** . . . . . *Pag.* 236

1. Considerazioni generali sull'avviamento della letteratura a mezzo il sec. XIV. — 2. La vita del Boccaccio sino al 1351. — 3. Il *Filocolo*. — 4. Il *Filostrato*, la *Teseide* e il *Ninfale fiesolano*. — 5. L'*Ameto* e l'*Amorosa Visione*. — 6. La *Fiammetta*. — 7. Il *Decameròn*. La cornice. — 8. Gli argomenti, le fonti e il carattere generale delle novelle. — 9. Varietà di figure. La società elegante e colta nel *Decameròn*. — 10. La società plebea. — 11. L'eroico, il tragico e — 12. il comico nel *Decameròn*. — 13. La satira e il sentimento religioso. — 14. Lo stile. La morale. Il *Decameròn* e la *Divina Commedia*. — 15. La vita del B. dopo il 1351. Il *Corbaccio*. — 16. Gli studi classici e le opere latine. — 17. La visita dei Ciani e gli ultimi anni del B. — 18. Studi danteschi. — 19. La morte.

CAP. XII. — **La letteratura nella seconda metà del secolo XIV.** . . . . . *Pag.* 265

1. La fortuna di Dante nel secolo XIV. — **2.** Gli imitatori: Fazio degli Uberti e — **3.** Federico Frezzi. — **4.** Le varie tradizioni nella lirica: Fazio degli Uberti. — **5.** La lirica politica. Francesco di Vannozzo. — **6.** Il Saviozzo e Antonio dà Ferrára. — **7.** La lirica borghese: Antonio Pucci. — **8.** La lirica del mondo elegante. — **9.** La poesia narrativa popolaresca. — **10.** I poemi del Pucci. — **11.** La prosa. — **12.** Ser Giovanni Fiorentino e Gio. Sercambi. — **13.** Franco Sacchetti. — **14.** Trattati ascetici: Jacopo Passavanti. — **15.** Lettere ascetiche: S. Caterina da Siena. — **16.** Poesia sacra. — **17.** Conclusione.

Indice alfabetico dei nomi propri di persona e delle opere anonime . . . . . *Pag.* 287

INTRODUZIONE

La letteratura in lingua latina fino al secolo XII

1. La letteratura alla caduta dell'Impero romano. — 2. La letteratura sotto il dominio dei Goti. — 3. Progressiva decadenza dal VI secolo al IX. — 4. Risveglio letterario nel secolo X. — 5. Risveglio della vita civile e degli studi giuridici e — 6. storici nei secoli XI e XII. — 7. Scritti polemici e teologici nei secoli XI e XII. — 8. Gli studi rettorici e la poesia in quei due secoli. — 9. Origine della poesia ritmica. — 10. Rifiorimento della poesia latina alla fine del secolo XII: Arrigo da Settimello e Pietro da Eboli.

La letteratura alla caduta dell'Impero romano.

1. Quando la deposizione di Romolo Augusto (476) diede il colpo di grazia al decrepito Impero romano, la letteratura che aveva espresso lo spirito di Roma pagana, mandava i suoi ultimi bagliori; ed era sorta, robusta del vigore che la novella fede infondeva ne' suoi adepti, la letteratura cristiana, la quale già poteva gloriarsi dei nomi di Tertulliano, di Lattanzio, di S. Ambrogio, del poeta Prudenzio, di S. Gerolamo e di S. Agostino, per non citare se non alcuni tra i più famosi.

Quantunque codesta nuova letteratura si contrapponesse all'antica e i padri della Chiesa combattessero il sapere pagano, tuttavia la tradizione letteraria non poté essere del tutto spezzata. La cultura decadeva e la lingua parlata veniva modificandosi rapidamente e allontanandosi sempre più da quell'idioma latino, che a' tempi di Cicerone e di Virgilio aveva assunto dignità e stabilità di lingua letteraria. Ma appunto perciò i classici dell'antica Roma erano i soli modelli su cui potesse essere appreso l'uso corretto della lingua che la Chiesa, erede dell'Impero nell'universalità del dominio, aveva adottato. Così dal secolo V in poi continua a devolversi una letteratura, nella quale,

se cristiana è l'idea regolatrice dei giudizi e spesso cristiana la contenenza, se l'ingenuità e l'immaturità del pensiero rivelano non di rado la rozzezza delle menti, serpeggia tuttavia piú o men palese, ora ostentata ed ora rinnegata, l'efficacia degli scrittori romani.

Latina e cristiana, la letteratura medievale si presenta con caratteri simili in ogni nazione d'Europa. Ma noi staremo paghi a tracciarne sommariamente la storia, quale si svolse entro ai confini d'Italia sino al cadere del secolo XII e agli esordi del XIII, quando anche all'idioma volgare toccò l'onore d'essere usato come lingua letteraria. Seguiremo cosí il filo che congiunge l'antica alla moderna letteratura d'Italia, e vedremo poi come la letteratura in lingua latina non morisse d'un tratto al sorgere di quella in volgare, ma le tenesse fronte lungamente, anzi in un certo momento minacciasse di sopraffarla.

La letteratura sotto il dominio dei Goti.

2. Teoderico, re degli Ostrogoti, divenuto nel 491 signore dell'Italia, si mostrò, come già Odoacre, assai rispettoso delle istituzioni romane e volle che le forme esteriori della vita politica restassero immutate, quantunque ormai quei titoli di senatore, di prefetto, di console fossero veramente nomi vani senza soggetto. Con nobile zelo egli s'adoperò a salvare dalla rovina i monumenti antichi, e benchè privo d'ogni cultura, rese onore a uomini dotti, nei quali viveva ancora lo spirito della romanità.

Anicio Manlio Torquato Severino Boezio, nato di cospicua famiglia romana circa il 480, console nel 510, ebbe da Teoderico importanti uffici pubblici; ma caduto in disgrazia come sospetto di macchinazioni a danno del suo signore, fu imprigionato e giustiziato nel 524. Tra le molte sue opere filosofiche e matematiche, quali originali e quali tradotte dal greco, ebbe grande fama e non pochi imitatori nel medio evo quella intitolata *De consolatione philosophiae,* ch'egli compose in carcere, immaginando che gli apparisse, in figura di veneranda matrona, la Filosofia a confortarlo nella sventura cogli argomenti dell'antico stoicismo. Il libro, tutto ispirato a sentimenti d'alta e pura moralità e scritto (parte in prosa e parte in versi di vario metro) in uno stile scorre-

vole ancorché un po' ricercato, rivela in Boezio un animo nobile e forte e una grande familiarità col pensiero e colle forme dei classici.

Magno Aurelio Cassiodoro, nato a Squillace circa il 480, fu segretario di Teoderico e de' suoi successori, finché non si ritirò (540) a vita tranquilla in un monastero da lui stesso fondato ad onore di S. Benedetto nella nativa Calabria, dove morí circa il 575. Ricco di dottrina e incessantemente operoso, egli consacrò la sua vita a difendere la morente civiltà romana e a salvare dall'oblio le opere letterarie. E molto scrisse egli stesso: una cronaca da Adamo fino al 516 d. C.; una storia dei Goti, della quale non ci resta se non il compendio fattone dal goto Jordanis, opere teologiche, grammaticali, enciclopediche e una serie di epistole d'ufficio che raccolse nei *Variarum libri XII*, importantissime per la conoscenza di quel periodo di storia. Il suo stile è in generale ridondante e ampolloso.

e dei Longobardi.

3 Caduta la breve dominazione greca, che s'era sostituita alla gotica, l'Italia fu violentemente conquistata dai Longobardi (568) e per lungo tempo funestata da guerre terribili dei Barbari vincitori coi vinti Romani e dei Barbari stessi fra loro. Il contrasto, che già dianzi s'era impegnato, tra la civiltà e la barbarie, si fece piú aspro, e quella ne risentí danni sempre piú gravi fin quasi alla sua piena disfatta. Quantunque papa Gregorio Magno (590–604) ostentasse tale un dispregio per gli studi profani da proibire ad un vescovo la lettura scolastica degli antichi poeti e da giudicare sconveniente che la parola di Dio si sottoponesse alle regole di Donato, tuttavia nella seconda metà del secolo VI la cultura classica dava ancora qualche nutrimento agli spiriti. Quello stesso grande pontefice e il clero in generale non ne erano digiuni, e l'Italia poté ancora produrre un poeta degno di molta considerazione con Venanzio Fortunato, autore di carmi metrici storicamente importanti e d'inni ritmici notevoli per calore di sentimento e colore d'immagini.

Ma nei due secoli successivi le scuole vescovili, claustrali e laiche, non mai venute a mancare, decaddero piú e piú, e l'ignoranza delle discipline grammaticali e rettoriche s'andò

facendo sempre piú profonda e generale. A qual grado di sterilita e di rozzezza fosse pervenuto il pensiero letterario italiano nel secolo VIII e nella prima metà del IX, ci mostrano le poche iscrizioni, ribelli alle regole della grammatica e della metrica, le scarne cronache monastiche e le aride vite di santi, che quell'età, la piú desolata per le lettere nostre, ci ha tramandato. Talché se nei primi decenni della dominazione Franca udiamo risonare gli esametri e gli inni ritmici di Paolino, patriarca d'Aquileia, belli per nobiltà di contenenza e scioltezza di forme, sebbene non scevri di difetti; se in sullo scorcio di quello stesso secolo VIII vediamo grandeggiare la figura di Paolo Diacono, ciò vuol essere attribuito alla vigoria degli ingegni e a profondità di studi individuali assai piú che alle condizioni generali della cultura.

Paolo di Varnefrido, detto Paolo Diacono, longobardo d'origine, ma nato nel Friuli tra il 720 e il 725, fu maestro di Adelberga, figlia di Desiderio e moglie di Arichi III, duca di Benevento, al quale egli tributò ne' suoi versi omaggio di lodi. Fattosi, non sappiamo bene quando, monaco nella Badia di Montecassino, abbandonò nel 782 quella solitudine a lui cara per recarsi in Francia, dove ebbe da Carlo Magno uffici ed onori; ma a Montecassino tornò pochi anni dopo e vi morí circa il 797. Oltre a non pochi versi, pregevoli per vivezza d'affetto e di colorito, e ad opere in prosa di vario argomento, Paolo compose una storia romana, ampliando e continuando Eutropio, e piú importante d'ogni altro suo scritto, la *Historia Langobardorum*, nella quale, attingendo a fonti varie, scritte e tradizionali, e spesso ritoccando e avvivando il rozzo dettato di cronisti anteriori, rappresentò con una certa efficacia d'arte e in generale con esattezza la vita del suo popolo.

Risveglio letterario nel secolo X

4. Il risorgimento degli studi promosso da Carlo Magno oltr'Alpi non ebbe azione diretta sulla cultura italiana. È certo però che il Capitolare con cui Lotario, figlio del grande imperatore, riordinò nell'825 l'istruzione in Italia, e gli sforzi d'alcuni illuminati pontefici, insieme coll'esempio delle nazioni straniere ferventi d'operosità letteraria, valsero a scuotere il nostro torpore e a far sí che nella seconda metà

del secolo IX la società ecclesiastica italiana cominciasse a sollevarsi lentamente e faticosamente dall'abbiezione intellettuale in cui era caduta. Perciò nel secolo X, nonostante le miserevoli condizioni politiche e l'ineffabile decadenza del Papato, i vestigi della cultura letteraria si fanno meno infrequenti e più marcati. La nuova vita spirituale che nel dissolversi dell'antica civiltà s'era venuta lentamente preparando, dava allora i primi guizzi malcerti e indistinti.

Verso l'882 fu composto un canto in versi ritmici, dove i ricordi di Troia e di Roma fioriscono spontanei nell'esortazione che il poeta rivolge alle scolte modenesi affinché facciano buona guardia alle mura della loro città. Tra il 916 e il 924 un ignoto autore, maestro di grammatica o notaio ch'ei fosse, scrisse in esametri un poema storico in onore di Berengario I *(Panegyricus Berengarii imperatoris)*, nel quale imitando Virgilio, Stazio, Giovenale, diede all'italiano signore d'Italia gli atteggiamenti d'un eroe classico. Circa il 965 un italiano, Gonzone, passava le Alpi invitato alla corte d'Ottone il Grande, e di fronte agli stranieri menava giusto vanto della sua dottrina e difendeva la dignità della sua nazione.

In quel secolo visse pure Liutprando (922-972 circa), nobile e vigorosa figura d'uomo e di scrittore. Nato di famiglia longobarda e educato a Pavia nella corte di Ugo di Provenza, prese parte assidua alla vita pubblica sotto quel re e sotto Berengario d'Ivrea, che nel 949 lo mandò ambasciatore a Costantinopoli. Inimicatosi con Berengario, passò in Germania e dedicò la sua attività ai servigi di Ottone I, che sceso in Italia, lo creò vescovo di Cremona (961), lo ebbe compagno e aiutatore nella lotta con papa Giovanni XII e più volte gli affidò importanti ambascerie a Roma e a Bisanzio. Tra le sue opere tiene il primo posto per estensione e originalità l'*Antapodòsis* o contraccambio, così chiamata perché l'autore, narrandovi la storia degli anni fra l'888 e il 950, volle vendicarsi del suo nemico Berengario e di Willa, moglie di lui. Ivi Liutprando non pure fa sfoggio della sua erudizione classica e della sua conoscenza del greco, ma si rivela osservatore acuto e giudice appassionato d'uomini e

di fatti, buon narratore, scrittore abbondante, sebbene non sempre corretto, di versi e di prosa.

Risveglio della vita civile e degli studi giuridici

5. Nei secoli XI e XII un fervido rigoglio di pensiero e di opere pervade la vita politica italiana. La fiera lotta che Ildebrando, prima come consigliere di pontefici e poi come papa Gregorio VII, sostenne contro l'Impero, trasse pur essa alimento dall'idea romana, dall'aspirazione a rivendicare a Roma la signoria universale, che la restaurazione dell'Impero cogli Ottoni aveva di fatto, se non di nome, trasferito alla Germania. Durante quella lotta e nelle discordie cittadinesche delle potestà colle classi sociali fino allora dominanti, la borghesia e il popolo vennero acquistando la coscienza della loro importanza e della loro forza; e sorsero tra il secolo XI e il XII i Comuni, gloriosi per prosperità di commerci e d'industrie, per saviezza d'interno reggimento, per armi debellatrici dei Saraceni sui mari e propugnatrici dell'indipendenza contro le pretensioni imperiali. In quelle floride repubbliche parvero rinate le vetuste istituzioni romane; alle nuove magistrature si diedero titoli classici, e le città si foggiarono leggende fantastiche per collegare le loro origini a qualche eroe o principe o semidio antico. Padova venerò il suo fondatore in Antenore; Genova in Giano; Firenze in Giulio Cesare; Mantova il suo protettore in Virgilio. Similmente a mezzo il secolo XII Arnaldo da Brescia credette di aver ripristinato in Roma l'antica repubblica. Fra codesta rifioritura di memorie classiche risuona non di rado il nome d'*Italia* nel suo significato classico comprendente la penisola tutta, e se esso non è ancora l'espressione del sentimento nazionale, ne è però, tra l'imperversare delle guerre fratricide, un sicuro presagio. In quel nome è il germe d'un'idea che maturerà nel lontano avvenire.

Mentre con tal fervore si svolgeva la vita politica italiana e in essa operavano vivaci le memorie antiche, risorsero quegli studi che colla vita pratica hanno piú diretto legame. Verso la fine del secolo XI Costantino Afro nativo di Cartagine, ma italiano per affetti e per lunga dimora, tradusse in latino dall'arabo e dal greco opere di medicina e favorí il nascere e il prosperare della famosa scuola medica

di Salerno, la quale liberando la scienza dal volgare empirismo e dalle superstizioni, la ricondusse all'osservazione della realtà e alle norme della sapienza antica. Gli studi giuridici, se in Roma dopo il VI secolo erano stati trascurati, avevano pur sempre trovato a Ravenna, a Pavia ed altrove cultori non ispregevoli. Nel secolo XII, a Bologna, Irnerio raccogliendo i frutti della non interrotta tradizione e volgendo al riordinamento e all'interpretazione *(glossa)* delle leggi romane il suo forte ingegno e la sua profonda erudizione, diede a codesti studi un impulso poderoso e creò intorno a sé una scuola di giuristi, che nel 1158 ricevette dall'imperatore Federico I costituzione ufficiale d'Università.

6. Il desiderio che naturalmente nasceva negli uomini di quel tempo, di tramandare ai posteri i fatti cospicui di cui erano spettatori e non di rado attori, provocò anche un risorgimento della storiografia. e storici nei seco i XI e XII

Le vite dei Pontefici scritte via via da diversi autori e raccolte nel *Liber Pontificalis*, aride e succinte nelle età anteriori, divennero, a partire da quella di Leone IX (1049-1054), piú ricche di fatti e giudizi, piú vigorose nella rappresentazione dei caratteri e nello stile. In Lombardia le lotte milanesi che prepararono il sorgere del Comune, e le guerre combattute contro gli imperatori tedeschi porsero argomento di cronache ad Arnolfo (sec. XI), ai due Landolfi (sec. XI-XII), a Sire Raul, al lodigiano Ottone Morena (sec. XII), narratori efficaci e spesso appassionati, chi fautore dell'uno e chi dell'altro partito; i quali tutti ci trasportano in mezzo ai tumulti di quella vita e ce ne rappresentano vivamente i sublimi eroismi, le sventure e le vicende gloriose. Il genovese Caffaro scrisse la storia della sua patria dal 1100 al 1163, rivelandosi osservatore acuto, ricercatore diligente della verità, uomo amante della giustizia. Dei fatti che narrò, era stato per lo piú testimonio oculare, avendo servito lungamente la sua città nelle spedizioni militari, in ambascerie e in altri pubblici uffici, e la sua storia, da lui presentata ai Consoli della repubblica, fu custodita, per ordine di questa, nel pubblico archivio e dopo la morte di lui continuata da altri; primo esempio d'una storia che oggi diremmo ufficiale. Nel secolo XII altre città ebbero

i loro cronisti: e le gesta dei Normanni nel mezzogiorno della penisola e in Sicilia furono narrate da Ugo Falcando (forse francese di nascita, ma lungamente vissuto in Sicilia), cui lo stile rapido e perspicuo e una certa audacia di pensiero procurarono il nomignolo di Tacito del medio evo. All'Italia meridionale ci richiama pure Guglielmo Pugliese (gli venga questo appellativo dal luogo della nascita o di una lunga dimora), che tra la fine del secolo XI e il principio del XII cantò le imprese di Roberto Guiscardo *(Gesta Roberti Wiscardi)* in un poema non privo di pregi nello stile e nella fattura dell'esametro.

Altri esempi di poema storico, o di cronaca versificata che dir vogliamo, ci ha tramandato il secolo XII, vari per carattere e per valore letterario secondo le varie tendenze e la varia cultura degli autori. Un Lorenzo da Verona o, com'è più probabile, un chierico pisano di nome Enrico narrò in esametri d'intonazione virgiliana la conquista delle Baleari compiuta dai Pisani nel 1115 *(Liber maiolichinus de gestis Pisanorum illustribus)*, continuamente e non senza abilità adornando il suo dire di paragoni, d'immagini e di perifrasi classiche. Carattere più popolare, per il metro, che è il tetrametro trocaico catalettico, per la lingua e per lo stile, ha il canto d'un ignoto poeta sulla vittoriosa spedizione dei Pisani in Africa nel 1088, ricco d'immagini bibliche e spirante un caldo amor di patria, che si esalta nel pensiero delle glorie romane. Il monaco benedettino Donizone scrisse in esametri, circa il 1114, la vita della contessa Matilde rozzamente o, quando tenta l'imitazione classica, goffamente, con istile avviluppato e faticoso. Verseggiatore mediocre e scolorito, quantunque si studi d'imitare Virgilio, è in generale l'anonimo bergamasco che con ispirito ghibellino cantò le gesta di Federico Barbarossa in Italia sino al 1160; pure talvolta egli riesce a dare a' suoi esametri una certa forza drammatica, come nel racconto della tragica fine d'Arnaldo da Brescia. In un poema in esametri in parte rimati narrò le imprese di quell'imperatore anche Goffredo da Viterbo, un italiano che passò gran parte della sua vita in Germania alla corte imperiale; ma più noto egli è per il *Pantheon*,

cronaca universale, che dalle origini del mondo scende sino ai tempi dell'autore, rozza e infarcita d'erudizione maldigesta, sia nella prosa e sia nei lunghi tratti in versi che le s'alternano.

La riforma della Chiesa, validamente promossa da Gregorio VII, rinnovellò e rinvigorí anche la vita monastica; talché l'amore degli studi storici rifiorí anche nei chiostri. Alcuni monaci raccolsero e ordinarono con buon discernimento e non senza critica i documenti della storia dei loro monasteri; ond'ebbero origine quei preziosi *regesti* che vanno annoverati tra le fonti storiche piú importanti: primo fra tutti per ricchezza e per bontà d'ordinamento, il Regesto del monastero di Farfa nella Sabina, compilato verso la fine del secolo XI dal monaco Gregorio dei Conti di Catino.

Risorto a mezzo il secolo IX dalle rovine cui l'avevano ridotto i Saraceni, il convento di Montecassino ebbe, sotto il governo del dotto e pio abate Desiderio (1058–87), piú tardi papa Vittore III, un periodo di floridezza. Come il monastero e la chiesa furono adornati di belle opere d'arte, cosí la biblioteca s'arricchí di codici ivi stesso copiati, molti dei quali racchiudevano scritture poetiche medievali ed antiche. Là Pandolfo da Capua compose trattati astronomici; Alfano, che fu vescovo di Salerno, versi di soggetto sacro, ricchi di reminiscenze e d'imitazióni d'Orazio, di Giovenale, d'Ovidio, di Virgilio; il monaco Amato una storia della conquista normanna, a noi pervenuta solo in una versione francese. E il convento ebbe allora il suo storiografo nel monaco Leone Marsicano, poi cardinale e vescovo d'Ostia, il cui *Chronicon Monasterii Casinensis*, compilato, con molta esattezza e con retti criteri, sui documenti dell'archivio e della biblioteca del monastero e scritto con arte e stile commendevoli, arriva sino al 1075 ed è una delle migliori cronache conventuali. Tutt'altro carattere ha la cronaca del monastero della Novalesa in Val di Susa, poiché il frate che la scrisse intorno alla metà dell'XI secolo, attinse per lo piú a fonti popolari, riferendo leggende e tradizioni che danno al suo racconto un colorito poetico.

Scritti polemici

7. Al secolo XI spettano anche numerosi scritti polemici; il che non fa meraviglia, chi ricordi le questioni disciplinari dibattutesi nella lotta delle investiture e le dispute dogmatiche colla Chiesa greca. Alcuni di quegli scritti rispecchiano nella fiera violenza del linguaggio la condizione degli spiriti accalorati nella lotta; ma altri o sono documenti di erudite meditazioni sui diritti dell'Impero e della Chiesa o sulla storia di questa (come una difesa dell'autorità imperiale, uscita dal monastero di Farfa al principio del secolo XII, e gli scritti, favorevoli al papato, di Bonizone vescovo di Sutri al tempo di Gregorio VII) o fanno fede di grande perizia negli studi teologici. I quali, sebbene anche per lo addietro non fossero stati del tutto abbandonati fra noi, ebbero allora nuovo incremento e vantarono insigni cultori in Lanfranco di Pavia (m. 1089), in Anselmo d'Aosta (m. 1109), entrambi successivamente arcivescovi di Canterbury; in Alberico da Monte Cassino, in Grossolano, arcivescovo di Milano, contradittore degli errori dei Greci (secoli XI-XII), e nel più efficace dei polemisti pontifici, san Pier Damiano.

e teologici dei secoli XI e XII.

Nato a Ravenna circa il 1007, questi insegnò dapprima grammatica e poesia probabilmente a Parma; ma incline per natura al misticismo, si ritirò nel monastero di Fonte Avellana, di dove lo tolse la fama della sua dottrina e virtù. Il papa Stefano IX nel 1057 lo creò cardinale, nonostante la sua riluttanza, e Pier Damiano fu da allora in poi sempre occupato in affari ecclesiastici, in discussioni, in ambascerie, in faccende delicate e difficili, finché non venne a morte, a Faenza, nel 1072. Nelle sue epistole concernenti codesti affari e nei numerosi trattati ed opuscoli, egli combatté coll'ardore d'un apostolo la malvagità umana, la simonia, la corruzione del clero, predicando la penitenza e la riforma dei costumi e sostenendo la reciproca indipendenza e il mutuo accordo delle due podestà, spirituale e temporale. Profondo conoscitore delle sacre carte, trattò ardue questioni teologiche e si piacque di volgere a significazione morale passi biblici e leggende popolari. La scienza profana egli voleva asservita alla teologia ma aveva familiare anche quella, come dimostrano le sue citazioni di scrittori pagani e la robusta eloquenza del suo

stile. Alle sue aspirazioni mistiche diede anche espressione poetica in alcuni inni ritmici, caldi di sentimento religioso, coloriti e disinvolti.

Nel secolo XII, cessato il fervore delle dispute politiche e religiose, gli studi teologici decaddero, e miglior fortuna che in Italia ebbero in Francia, dove avevano spiegato il meglio della loro operosità Lanfranco ed Anselmo già ricordati e dove insegnò dalla cattedra di Parigi quel Pietro Lombardo da Lomello, morto arcivescovo di Parigi nel 1164, che Dante incontra nel Cielo del Sole *(Parad.*, X, 106-8). Il suo *Liber sententiarum* ebbe gran voga nelle scuole del medio evo e fu come il modello delle altre *somme* o enciclopedie teologiche e filosofiche.

Gli studi rettorici e la poesia nei secoli XI e XII.

8. In confronto col poderoso risveglio degli studi giuridici, storici, teologici e filosofici, è lento nei secoli XI e XII il progresso, già iniziatosi, come vedemmo, nel secolo X, delle discipline letterarie della rettorica e della poesia.

La cultura, che in Italia non era mai stata, come in altre nazioni, patrimonio esclusivo degli ecclesiastici, si venne allora estendendo sempre più fra i nobili minori, i giuristi, i notai, i medici e fra la borghesia trafficante, in tutte le classi insomma che fecero la grande rivoluzione dei Comuni. Era una cultura modesta, elementare, eppur tale che lasciando nelle menti tracce durevoli, dava ai costumi una raffinatezza e un'urbanità onde stupivano i viaggiatori stranieri, e preparava abili reggitori di Comuni, esperti maneggiatori di trattative politiche, assennati interpreti delle leggi civili, vigorosi e disinvolti narratori dei fatti.

Ma in quel risveglio delle forze intellettuali e morali, ravvalorato dal ricordo della grandezza antica, le tendenze pratiche dello spirito italiano si riaffermavano e distraevano le menti da uno studio piú profondo dell'antica letteratura e da tentativi d'imitazione meglio disciplinati di quelli che s'erano fatti per l'addietro. Perciò la cultura classica era fra noi assai piú diffusa, ma assai meno intensa che oltr'Alpe, dove aveva piú solenni e cospicue manifestazioni. Se Bologna era nel secolo XII la principal sede degli studi giuridici e Salerno degli studi di medicina, ad Orléans fioriva

un'insigne scuola di rettorica, le cui *Artes dictandi* o *Summae dictaminum* (chiamavansi cosí i libri che davano le regole e offrivano esempi dello stile epistolare ed oratorio) contesero e tolsero il primato a quelle d'autori italiani: di Alberico da Montecassino, che primo aveva formulato verso la fine del secolo XI la teoria delle cinque parti della lettera, d'Alberto di Samaria, di Ugo da Bologna e d'altri.

Dalla Francia e dall'Inghilterra si diffondevano allora per l'Europa alcune opere di poesia, nelle quali la lingua, lo stile, la verseggiatura felicemente ormeggiano il fare dei classici e dimostrano una solida e ben digerita dottrina. All'*Alessandreide* di Gualtiero di Châtillon, poema eroico sulle imprese di Alessandro Magno, che contrastò all'*Eneide* il dominio delle scuole; all'*Anticlaudianus* di Alano da Lilla, poema allegorico-morale in esametri, ch'ebbe onore di chiose e di commenti, alle liriche, corrette e geniali, d'Ildeberto di Tours; al poema *De bello troiano* dell'inglese Giuseppe di Exeter, poema che fu ascritto ad un classico, nessuna opera d'autore italiano contemporaneo può essere degnamente contrapposta; anche i migliori dei poemi storici scritti da italiani e dianzi annoverati restano nel rispetto letterario di molto inferiori a codesti poemi latini di stranieri.

Nella prima metà del secolo XII sorse in Francia e di là si diffuse in Germania e in Inghilterra uno special genere della lirica ritmica latina, il quale in agilissime strofe o canta l'amore, il vino, il dado, o satireggia liberamente i costumi degli ecclesiastici, o inneggia al primaverile risveglio della natura. Opera di scolari, di chierici, di verseggiatori d'ogni classe sociale, siffatta poesia suol chiamarsi *goliardica*, dai *goliardi*, una specie di giullari, che spesso ne erano i divulgatori. E neppur essa allignò fra noi nel secolo XII; ma solo piú tardi ebbero diffusione in Italia alcuni dei canti composti al di là delle Alpi e altri se ne composero, che a quelli possono essere accostati per l'affinità dei ritmi e degli argomenti.

Origine della poesia ritmica.

9. Donde abbia tratto origine la poesia ritmica, la quale già nel IV secolo doveva essere in uso, è questione ancora controversa. Tuttavia pare ormai piú probabile d'ogni altra la teoria che la immagina generata, per naturale trasformazione,

dalla stessa poesia metrica classica. Mentre la diversa quantità delle vocali latine aveva determinato nella parola romanza variazioni di suono, il senso vivo della quantità latina s'era andato a grado a grado estinguendo. Nei tempi classici, per es., la pronuncia dell'*u* di *nŭcem* era stata, per la ragione della quantità, diversa da quella dell'*u* di *cūra,* tant'è vero che nel latino parlato s'era allora determinata quella differenziazione dei suoni, per cui l'*u* di *nŭcem* diede luogo in italiano ad *o* chiuso (*noce)* e l'*u* di *cūra* si mantenne inalterato. Ma alcuni secoli più tardi, quando il linguaggio parlato si trovò ad essere molto diverso dallo scritto, chi pronunciava latinamente *nŭcem* e *cūra*, non avvertiva nessuna differenza tra i due *u*, come non l'avvertiamo noi, che pur serbiamo nella lingua nostra una traccia ben chiara della primitiva differenza, dicendo *noce* e *cura*. In questa condizione di cose i versi classici, fondati sulla quantità, non rendevano altro ritmo che quello che vi sentiamo anche noi leggendoli alla buona ad accento; talché era naturale che nel farne di nuovi si procurasse di riprodurre appunto codesto ritmo. E poiché a distinguere le sillabe lunghe dalle brevi si richiedeva ormai una cultura che si faceva sempre più rara, dopo un periodo d'incertezza, nel quale vennero prevalendo quegli schemi di versi metrici che davano una più spiccata cadenza ritmica e meglio sodisfacevano alle nuove esigenze acustiche, si finí col trascurare affatto la quantità e col badare solo al ritmo che risultava dal numero delle sillabe e dalla collocazione degli accenti grammaticali. In pari tempo la rima, che i Romani avevano usato con parsimonia e sporadicamente, sí nella prosa e sí nel verso, per ottenere particolari effetti di stile e d'espressione, acquistò importanza essenziale nella poesia siccome elemento d'armonia e s'insediò anche in versi che erano o pretendevano d'essere metrici, quale l'esametro detto *leonino* da Leonio, poeta francese del secolo XII.

Dal secolo VI in poi la poesia ritmica fiorí rigogliosa e trattò via via materia svariatissima: religiosa, storica, didattica, scherzosa, satirica. Talvolta il ritmo ed il metro vi si accordano insieme, sia per caso o sia per volontà del poeta; ma più spesso essa ci appare sfacciatamente ribelle ad ogni

vincolo metrico. Ritmico e metrico insieme è, per esempio, questo trimetro giambico acatalettico dell'antico canto delle scolte modenesi, che già abbiamo avuto occasione di rammentare qui addietro (pag. 5):

Prima quiete dormiente Troia;

ma soltanto ritmici sono quasi tutti gli altri versi del canto:

O tu, qui servas armis ista moenia,
Noli dormire, moneo, sed vigila.

Rifiorimento della poesia latina alla fine del sec. XII.

10. Un piú attivo movimento del pensiero italiano nel dominio della letteratura comincia verso la fine del secolo XII. Allora appunto (circa il 1193) Arrigo da Settimello in Toscana scrisse un poemetto in metro elegiaco, *De diversitate fortunae et Philosophiae consolatione*. nel quale finge gli appaiano la Fortuna e la Filosofia in forma di donne, e a quella egli muove rimproveri perché lo ha ingiustamente perseguitato co' suoi capricci, laddove questa lo conforta, insegnandogli a sopportare stoicamente le avversità. Modello principale è il libro famoso di Boezio (vedi pag. 2); nello stile è evidente l'influenza d'Ovidio; dall'antichità classica sono tratti i piú degli esempi, ma alcuni anche dalla storia contemporanea; i fatti della vita stessa d'Arrigo danno vigore poetico ed efficacia di rappresentazione al poemetto. Il quale ebbe grande fortuna; fu adottato come testo di scuola e piú tardi tradotto in italiano.

Intorno allo stesso tempo Pietro di Ansolino da Eboli, poeta della corte d'Arrigo VI, cantò in distici elegiaci la guerra dello Svevo con Tancredi normanno per la conquista del Reame. Il suo *De rebus siculis carmen* non è una narrazione continuata, ma piuttosto una vivace successione di scene e di quadri rappresentanti i principali episodi della lotta. Vi è manifesta l'imitazione dei classici; vi abbondano ornamenti rettorici non sempre di buon gusto; tutto il racconto è animato e colorito dai sentimenti del poeta, fautore della nuova dinastia.

Sono questi gli indizi prenunziatori di quella splendida rifioritura degli studi, che abbella i secoli successivi e in mezzo alla quale fa le prime sue prove e sale rapidamente ad altissimo grado di perfezione la letteratura in lingua volgare.

Bibliografia.

A. Bartoli, *Storia della letterat. ital.*, Firenze 1878-89, vol. I. A. Gaspary, *Storia della letterat. ital.*, vol. I, Torino 1914, *Introduzione.* F. Novati, *Le origini*, Milano 1902 sgg., in corso di pubblicazione. A. Ebert, *Histoire générale de la littérat. du moyen âge en Occident*, traduz. dal tedesco, 3 voll. Parigi 1883-89. G. Groeber, *Uebersicht ueber die lateinische Litteratur von der mitte des 6. Jahrhunderts bis 1350* (Riassunto storico della letterat. latina dalla metà del VI sec. al 1350), nel *Grundriss der romanischen Philologie*, II, I, 97 sgg. S. Colombo, *La poesia cristiana antica*, P. I, *La poesia latina*, Roma 1910. F. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del m. e.*, 2.ª ediz., Milano 1899. G. Manacorda, *Storia della scuola in Italia*, vol. I *Il Medioevo*, in due parti, Palermo 1914. D. Comparetti, *Virgilio nel m. e.*, 2.ª ediz., Firenze 1896. Saggi della maggior parte dei testi ricordati in questo capitolo vedi nei libri di T. Casini, *Letteratura italiana. Storia ed esempi*, vol. I, Roma-Milano 1909, e di L. Piccioni, *Da Prudenzio a Dante*, Torino, Paravia, 1916. — **2.** *Anicii Manlii Severini Boetii Philosophiae Consolationis libri quinque*, Lipsia 1871 (*Biblioth. Teubneriana*). — **5-10.** U. Ronca, *Cultura medievale e poesia latina d'Italia nei secoli XI e XII*, 2 voll., Roma 1892. — **5.** G. Carducci, *Lo Studio di Bologna*, nelle *Opere*, I, 1 segg. — **6.** U. Balzani, *Le cronache italiane nel m. e.*, 3.ª ediz. Milano 1909. Per la bibliografia delle cronache, A. Potthast, *Bibliotheca historica medii aevi*, 2.ª ediz., Berlino 1896 in 2 voll. Le maggiori raccolte di cronache e poemi storici medievali sono: quella del Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, Milano 1723-51, la quale si viene ora ristampando con nuove cure sotto la direzione di V. Fiorini a Città di Castello; quella della Società per la più antica storia tedesca, *Monumenta Germaniae historica*, Hannover 1826 sgg. e quella iniziata nel 1887 dall'Istituto storico italiano, *Fonti per la storia d'Italia*. — **8.** La più copiosa e famosa raccolta di poesie goliardiche si ha nei *Carmina burana*, 2.ª ediz., Breslavia 1883. Una scelta di ritmi goliardici tradotti, diede C. Corradino, *I canti dei Goliardi*, Torino, 1892. F. Novati, *I Goliardi e la poesia latina medievale*, nella *Bibliot. delle scuole ital.*, IX, 1900, n.° 1, e, senza le note, nel volume del Novati, *A ricolta*, Bergamo 1907, p. 61 sgg. S. Santangelo, *Studio sulla poesia goliardica*, Palermo 1902. — **9.** F. D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani*, nel vol. *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano 1910. La più copiosa raccolta di liriche sacre ritmiche è quella di F. G. Mone, *Hymni latini medii aevi*, Friburgo 1852-55 in 3 voll. — **10.** E. Bonaventura, *Arrigo da Settimello e l'elegia de diversitate fortunae*, negli *Studi medievali*, IV, 1913. Il poema di Arrigo, nei *Carmina illustrium poetarum*, Firenze 1719-26. Il *Carmen* di Pietro da Eboli, a cura di E. Rota, nella nuova ediz. del Muratori, vol. XXXI, P. I, e col titolo *Liber ad honorem Augusti* a cura di G. B. Siragusa tra le *Fonti* dell'Istituto storico.

CAPITOLO PRIMO

L'origine della lingua italiana

1. Stato presente della ricerca. — **2.** Il latino volgare. — **3.** Alcuni fatti linguistici del latino volgare. — **4** Diffusione del latino fuori di Roma. — **5.** La trasformazione del latino volgare e l'origine dei linguaggi romanzi. — **6.** Le prime tracce dei linguaggi romanzi e il basso latino. — **7.** L origine e — **8.** i più antichi monumenti degli idiomi italiani. — **9.** Formazione della lingua letteraria italiana. — **10**. Il prevalere del toscano sul siciliano e il trionfo del fiorentino.

Stato presente della ricerca.

1. Anche ad un osservatore superficiale appaiono manifeste le affinità della lingua italiana e della latina; talché non fa meraviglia che fin da quando, nel secolo XV, il problema dell'origine di nostra lingua si presentò agli studiosi, si sia pensato che l'italiano derivi dal latino, e che poi questa opinione abbia trovato piú largo consenso d'approvazioni che non altre ipotesi, nate da illusioni o da preconcetti e difese piú con fantastici ravvicinamenti di popoli e di parole che con buone ragioni. Ma fino a tempi assai prossimi a noi quella derivazione era intesa in modi molto diversi: chi la spiegava per via d'una fusione del latino colla lingua degli invasori germanici; e chi come una semplice corruzione del latino letterario; chi pensava che l'italiano provenisse dal latino attraverso a una lingua intermedia, la cosiddetta lingua romana; e chi pur accostandosi piú degli altri a quella che vedremo essere la verità, non riusciva, per l'inesatta conoscenza dei fatti e per la mancanza d'una severa disciplina nella loro interpretazione, a scernere nettamente lo stato vero delle cose. La soluzione chiara e definitiva del problema poté essere data solo quando anche nello studio delle lingue furono adottati procedimenti metodici rigorosi e si formò una vera scienza del linguaggio detta *linguistica* o *glotto-*

logia. La quale si volse con Federico Diez, autore di una *Grammatica delle lingue romanze* (1836-43), allo studio dell'italiano e delle favelle, che, come vedremo, formano con esso un'unica famiglia, e procedendo per la via gloriosamente aperta dal Maestro, seppe con metodo sicuro indagare la storia dei suoni e dimostrare con ognor crescente rigore la schietta latinità della morfologia, della sintassi e della piú gran parte del lessico della lingua italiana. In qual senso questa s'abbia a dire derivata dal latino, oggimai è ben chiaro, e se anche in alcuni particolari possono esservi discrepanze, tutti coloro che hanno fior di senno e attitudine a ragionare dirittamente, s'accordano nel riconoscere vera la teoria che qui brevemente esporremo.

Il latino volgare.

2. A Roma, nell'età piú splendida della letteratura, il latino non sonava sulle labbra di tutti quale noi lo leggiamo nelle opere dei grandi scrittori.

Come sempre e dovunque accade, la parlata di quella fra le città del Lazio che s'era levata a dominare sulle altre, aveva sofferto, quando era stata posta primamente in iscritto, alcune lievi modificazioni, perché lo scrivere non avviene mai senza l'opera della riflessione, che frena e disciplina l'atto spontaneo del parlare comune. Col sorgere poi della letteratura, quando cioè i Romani cominciarono a scrivere non soltanto in servigio della religione o per aiuto della memoria o per corrispondere coi lontani, ma anche coll'intento di piacere mediante i pregi della forma, le differenze tra la scrittura e la parola vennero di necessità facendosi piú rilevate. Il graduale maturarsi del pensiero, l'affinamento del gusto sotto l'influsso dell'ellenismo e l'esempio stesso della lingua greca determinarono quindi la formazione di quella lingua letteraria che si mostra perfettamente costituita nelle prose dell'età di Cicerone e di Cesare e nella poesia del periodo augusteo.

Ma accanto a codesto *latino letterario* viveva il *latino parlato*, vario secondo la condizione delle persone che l'usavano, digradante per infinite sfumature da quello dei dotti e delle classi piú elevate a quello degli ignoranti e dell'infima plebe. Oggi si suol chiamarlo *latino volgare;* gli an-

tichi ne designavano diverse gradazioni coi nomi di *sermo plebeius, vulgaris, proletarius, rusticus, militaris*; o lo dicevano con espressioni generiche *sermo cotidianus, usualis*; oppure comprendevano sotto il nome di *sermo urbanus* le molte varietà del linguaggio dell'Urbe, della città per eccellenza, cosí come noi parliamo d'un dialetto milanese, d'un dialetto napoletano, d'un dialetto veneziano, pur sapendo che rispettivamente a Milano, a Napoli, a Venezia, il dialetto delle persone civili e piú o meno istruite non è proprio identico a quello dei facchini, dei fiaccherai, dei pescatori, dei barcaioli.

Le locuzioni usate dagli antichi, delle quali abbiamo ora veduto il vero significato, fecero credere a taluno che in Roma esistessero addirittura due lingue: quella delle scritture, ben nota alle persone piú colte, e quella del popolo, il quale non avrebbe inteso il latino classico piú di quanto il nostro popolo intenda il latino della liturgia ecclesiastica; cosí che sarebbe andato a teatro per vedere, non per ascoltare, e nel foro avrebbe compreso gli oratori sol quando essi si piegavano ad usare la sua lingua. Nulla di piú falso di questa opinione, che con ridevoli argomenti fu sostenuta già nel secolo XV da Leonardo Bruni. Il *latino letterario* e il *latino volgare* non sono due lingue distinte, ma un'unica lingua, che dall'arte degli scrittori ebbe maggior determinatezza e piú dolce armonia di suoni, piú severa regolarità grammaticale, signorile compostezza di costruzioni e di movenze, piú ricercata sceltezza di lessico, e inoltre un assetto relativamente stabile; mentre dalle labbra dei parlanti essa continuò a scorrere libera e spontanea, senza che per questo venisse a determinarsi nella sua sostanza una partizione netta e che s'interrompessero mai gli scambi tra la varietà più nobile *(latino letterario)* e le mille varietà inferiori *(latino volgare)*.

I dotti e le persone delle classi piú elevate parlavano un linguaggio piú prossimo a quello delle scritture, perché l'istruzione ricevuta nella scuola e una tradizione di raffinatezza e di cultura, formatasi a grado a grado nelle famiglie piu cospicue, moderavano e regolavano nella mente e sulle

labbra loro l'esercizio spontaneo della parola. Gli ignoranti e coloro che per il tenore della vita piú erano alieni da ogni men che usuale esercizio del pensiero e da ogni delicatezza del sentimento e dei costumi, nella pronuncia, nella grammatica e nel lessico si allontanavano piú di tutti dalla lingua letteraria, perché nelle loro famiglie il linguaggio s'era trasmesso per pura tradizione orale, né essi avevano avuto un'educazione che avesse affinato il loro gusto e sviluppata l'intelligenza. Ma come i dotti nelle scritture di genere familiare o di argomento volgare s'accostavano, e per la facile disinvoltura del periodo e per la scelta meno studiata delle parole, al linguaggio del popolo, cosí un uomo del popolo, parlando con un dotto o con un patrizio, si sarà sforzato d'imitare la chiarezza dei suoni, la regolarità della grammatica, la sceltezza del lessico, che egli udiva nella favella dei dotti e dei patrizi e che infine erano le qualità principali della lingua scritta. Fra le diverse gradazioni del latino volgare avveniva cosí una specie di conguagliamento, rappresentato dal linguaggio delle classi medie, che costituiscono sempre la grande maggioranza dei parlanti.

Vario secondo la condizione e la cultura di questi, il latino di Roma andò continuamente modificandosi nel corso del tempo per quella legge generale che governa la vita di tutti i linguaggi e per la quale nessuno può sottrarsi a lente e continue trasformazioni. Perciò non è possibile determinare i caratteri del latino volgare senza indicare il tempo cui ci si voglia riferire, e questo è a sua volta difficile a indicarsi con precisione per la scarsezza dei documenti diretti, cioè di testi che ci abbiano conservate le schiette forme popolari. Per via d'acute e ben sicure deduzioni, cui qualche volta reca conferma la lingua delle iscrizioni, dei glossari, delle commedie e di qualche opera d'argomento non elevato, la scienza ha potuto raffigurarsi in una certa misura l'aspetto del latino volgare. Qui, a chiarimento di ciò che s'è detto, gioverà citare alcuni fatti fonetici, grammaticali e lessicali, che lo caratterizzavano nell'età classica.

Alcuni fatti del latino volgare.

3. Già nel III secolo a. C. alcune consonanti finali s'erano piú o meno affievolite nella pronuncia: il *d* dopo vocale lunga

(p. es. in *sententiad, datod, facilumed*), il *m*, il *s*. La lingua letteraria lasciò cadere il *d*, ma rinvigorí e mantenne nell'uso suo gli altri due suoni, non sí però che dell'affievolimento del primo non rimanesse traccia nella poesia dell'età augustea, e di quello del secondo nella più antica. Ma nel latino parlato il processo d'indebolimento continuò, favorito in certi casi dalla posizione in cui quei suoni venivano a trovarsi nel discorso; talché già assai prima della caduta della Repubblica il – *d* taceva e nel II secolo d. C. il – *m* e il – *s* potevano dirsi del tutto scomparsi. Cosí il gruppo fonico – *ns* – nell'interno delle parole s'era ridotto assai per tempo (forse già nel III secolo a. C.) a *s*, dando luogo a forme quali *mesem, sposum,* di fronte alle letterarie *mensem, sponsum*. Qualche diversità qualitativa c'era forse anche nella lingua letteraria tra *i* lungo ed *i* breve; ma il latino parlato la esagerò, e l'*i* breve volse già nel III secolo a. C. ad *e*, in forza d'una tendenza generale per cui la pronuncia delle vocali brevi veniva ad allargarsi (*u* breve venne a sonare *o* stretto) e a restringersi quella delle lunghe. La lingua letteraria aveva messo un freno alla sincope di *u, i, e,* nella penultima sillaba dei proparossitoni; ma nella pronuncia questa sincope si faceva sempre piú frequente, onde già nel primo secolo dell'Impero dovevano essere usitatissime forme come *oclus, caldus, frigdus*.

Se ci volgiamo alla morfologia, possiamo per es. rilevare che già intorno allo stesso tempo i pronomi *ille, iste, ipse,* dovevano avere in parte perduta la loro forza dimostrativa, sicché da un verso nacque il bisogno di rafforzarli unendoli con *ecce* o *eccum* (per es. *eccu-istum*, ital. *questo*), e dall'altro la tendenza ad usarli come aggettivi nei casi dove il latino classico solitamente lasciava il nome isolato (*illa rosa,* la rosa). Cosí il latino parlato andò gradatamente abbandonando le forme dell'antico futuro per sostituirvi forme perifrastiche. E piú altre particolarità potremmo ancora notare, se nella delicata materia non fosse troppo agevole sacrificare, qui dove si tratta del latino parlato *a Roma,* l'esattezza alla chiarezza e alla brevità.

Quel che per i suoni e per le forme, accadeva pure per

il lessico. Fra due parole esprimenti la stessa cosa o lo stesso concetto, talvolta il latino letterario diede la preferenza ad una, mentre l'altra prevalse nel latino parlato. Solitamente si scriveva *equus, adiuvare, os, ignis, ebrius, edere*; ma parlando, i piú dicevano di solito *caballus, adiutare, bucca, focus, briacus, manducare*; il che non impediva che se uno scrittore non tenesse molto o rinunciasse, per convenienza stilistica, alla raffinatezza della locuzione, egli non usasse anche queste parole, e che in ispecie sulle labbra dei meno rozzi non sonassero, almeno fino ad un certo tempo, anche le prime.

Diffusione del latino fuori di Roma.

4. Abbiamo finora tenuto lo sguardo fermo su Roma. Ora dobbiamo volgerlo alle regioni tutte sulle quali il suo dominio si stese. Ciascuna aveva dapprima un linguaggio suo proprio; ma dopo la conquista romana quasi tutti quei linguaggi a poco a poco si tacquero per far posto alla parlata dei conquistatori. Non è questo il fatto meno meraviglioso della storia di Roma, né la prova meno solenne di quella virtú assimilativa per cui tanti popoli furono uniti nel sentimento d'un'unica patria « e fu fatta città ciò che prima era il mondo », come disse un Gallo al principio del quinto secolo.

Nei paesi conquistati i Romani solevano, com'è ben noto, *dedurre* delle colonie, per le quali nuclei piú o meno forti di Romani o di Latini venivano a stabilirsi fra le popolazioni straniere. Cosí il linguaggio del Lazio, il quale, tranne piccole diversità, attenuatesi sempre piú per l'affermarsi della egemonia dell' *Urbe* nella confederazione latina, era poi il linguaggio di Roma, cioè quel latino volgare di cui abbiamo finora tenuto discorso, veniva ad essere via via portato nelle altre terre d'Italia e nei paesi al di là delle Alpi e del mare. Quelle colonie avranno in sulle prime formato come delle isole linguistiche, contro alle quali veniva a rompersi l'onda degl'idiomi indigeni. A rompersi; perché quei coloni, forti della potenza e della civiltà della madre patria, non potevano cedere a popolazioni incolte, decimate e fiaccate dalle guerre, mentre i vinti erano nella necessità di stringersi intorno ai coloni, ai quali era affidata la difesa o met-

teva capo la vita amministrativa ed economica del paese, ed anzi nel rapido montare della grandezza romana, sentivano nascere in sé l'ambizione di divenire cittadini romani. Cosí, spentosi piú o meno rapidamente il sentimento delle vecchie nazionalità, anche gli idiomi che le rappresentavano, cedevano al latino; il quale, appreso dai vinti nelle loro continue relazioni coi coloni, cooperandovi anche le scuole, finiva col divenire l'unica lingua parlata dalle popolazioni sottomesse.

La romanizzazione avvenne con vario processo nelle diverse regioni, perché varie erano le condizioni che la favorivano o contrariavano, e perché non dappertutto la colonizzazione fu operata con uno stesso sistema. Ma a tutte le genti ridotte in suo dominio Roma diede, insieme colla comunanza dei sentimenti, dei costumi e delle leggi, un'impronta comune piú appariscente mediante l'unità della lingua. La Grecia sola resistette, perché la sua lingua aveva una gloriosa tradizione letteraria e rappresentava una civiltà idealmente ancor sí vigorosa, che non poté esser fatta tacere, come le lingue degli altri popoli o del tutto rozzi o assai meno civili.

La trasformazione del volgar latino

5. Il latino volgare, portato fuori di Roma e del Lazio per l'Italia e nelle province, si trovò esposto ad alterazioni inevitabili. Come uno straniero dei giorni nostri che parli italiano, anzi come un veneto o un lombardo o un napoletano che parli la lingua colta, difficilmente riesce a far scomparire, almeno nell'accento, le tracce dell'idioma nativo, cosí le popolazioni che presero a parlare il latino, dovettero rispettivamente trasferire in esso alcuni caratteri particolari della primitiva loro lingua. Nelle Gallie p. es., dove la lingua celtica indigena dava un rilievo anche piú spiccato che non desse il latino, alle sillabe accentate, dovette essere favorita quella tendenza alla sincope che già notammo anche nel linguaggio parlato di Roma. Del pari su labbra celtiche l'*u* accentato del latino volgare probabilmente s'intorbidò ben presto in *ü*, mentre nelle regioni abitate dagli Osci, dai Sabelli, dagli Umbri il gruppo *nd* dovette venir a sonare *nn* (*verecunnus* per *verecundus* è in un'iscrizione pompeiana). S'aggiunga che diffuso su una estensione cosí vasta come quella

dell'Impero romano, il latino volgare non poteva mantenersi identico a lungo e dappertutto, se anche altre cause di diversificazione non vi fossero state; perché in ogni caso la sua naturale evoluzione non sarebbe continuata con identico andamento in luoghi lontani.

Sennonché due cause principali cooperarono a moderare codeste alterazioni e a mantenere al linguaggio del mondo romano una relativa uniformità: la robusta compagine dell'Impero, che determinava relazioni e scambi incessanti tra le province e la città capitale; e la gloriosa letteratura, che studiata nelle scuole e dagli uomini colti fino nelle piú remote regioni, offriva costantemente un esempio di lingua ben regolata e solo lentamente mutevole, e operava per via indiretta anche sugli ignoranti. Del resto un'azione consimile la letteratura esercitava altresí sul latino volgare di Roma.

Ma sfasciatosi l'Impero e fattasi la cultura dapprima piú superficiale e grossolana, poi anche piú rara, le forze che ritardavano il trasformarsi del linguaggio s' affievolirono, e piú rapide e profonde ne furono le alterazioni. Allora le differenze locali ebbero maggiore rilievo, e spezzatasi l'unità politica, anche l'unità linguistica andò, dal V secolo in poi, gradatamente perdendosi.

In alcuni territori, o perché il dominio romano vi ebbe troppo breve durata e quindi poco stabile e profonda vi fu la romanizzazione, come nella Bretagna, o perché nuovi invasori sopravvenuti soffocarono con una nuova civiltà la decrepita civiltà romana, come sulle coste settentrionali dell'Africa conquistate nel secolo VII dagli Arabi, o perché la lontananza da altri paesi romanizzati affievolí la forza di resistenza del romanesimo, il latino volgare si spense nel corso dei secoli. In altri territori invece perdurò tenace e si perpetuò; ma le diverse sfumature che prima lo caratterizzavano nei vari luoghi, divennero differenze ben marcate, e non andò molto che si ebbero tante forme di volgar latino quante erano le regioni dove esso era parlato.

Orbene, codeste forme diverse del latino volgare altro non sono che le antiche forme degli idiomi oggi parlati nei

e l'origine dei linguaggi romanzi.

territori dove il romanesimo si perpetuò: nella penisola Iberica, nella Gallia, nell'antica Rezia, in Italia e nella Rumenia; idiomi che la comunanza dell'origine e delle vicende riunisce in una famiglia detta degli idiomi *romanzi* o *neolatini*. La prima denominazione, antica e popolare, deriva dall'uso avverbiale dell'aggettivo *romanicus* in frasi come *loqui romanice,* parlar alla maniera dei Romàni, cioè dei vecchi cittadini dell'Impero contrapposti ai Barbari conquistatori. L'altra, di formazione dotta e recente, mentre designa quegli idiomi come *nuovi latini,* riassume in sé tutto il nostro discorso; dal quale deve ben risultare che i dialetti oggi parlati a Siviglia, a Parigi, a Napoli, ecc. altro infine non sono che volgar latino moderno, come il volgar latino parlato un tempo in quelle città altro non era rispettivamente che sivigliano, parigino, napoletano antico.

Per affinità intrinseche fonetiche e morfologiche e per ragioni geografiche, quei linguaggi parlati vengono a dividersi in due gruppi: l'orientale e l'occidentale. Il gruppo orientale comprende i linguaggi rumeni e gli italiani, tra i quali ultimi vogliono esser annoverati anche gli idiomi romanci o ladini, parlati in tre zone separate lungo la catena delle Alpi (nel Friuli, in una parte del Trentino e nel Cantone dei Grigioni). Il gruppo occidentale comprende i linguaggi portoghesi, gli spagnoli, i provenzali (1) e i francesi. Un posto intermedio fra i due gruppi tengono gli idiomi della Sardegna, i quali costituiscono pure un' unità linguistica distinta dalle altre della grande stirpe neolatina.

Entro ai confini territoriali di ciascuna delle famiglie idiomatiche qui enumerate, ragioni diverse, politiche, topografiche, economiche, letterarie, portarono gli abitanti a adottare per gli usi del parlar colto e dello scrivere uno dei loro dialetti. Onde questo conseguí una specie di egemonia sugli altri e fu elaborato in una lingua letteraria, che rappresenta la famiglia idiomatica e solitamente sta con quel dialetto

(1) Congiunti alla famiglia provenzale sono anche i linguaggi della Catalogna. Un tipo intermedio fra il provenzale e il francese rappresentano i dialetti francoprovenzali, parlati in un territorio corrispondente all'ingrosso all'antico regno di Borgogna (Svizzera, Valle d'Aosta, Savoia, Delfinato, Lionese, ecc.).

nella stessa relazione d'affinità in che stava il latino scritto col latino parlato dell'età classica.

Le prime tracce dei linguaggi romanzi e il basso latino.

6. Natural conseguenza di quanto siamo venuti dicendo fin qui, è che non sia possibile fissare una data al nascimento degli idiomi romanzi. Fra essi e il latino volgare non vi fu interruzione, e quindi non si può determinare un momento in cui il latino volgare abbia cessato di essere, come era ai tempi di Roma, una varietà del latino scritto, per divenire un idioma nuovo; il trapasso dal volgar latino al successivo nuovo idioma avvenne gradatamente e in tempi diversi nei diversi luoghi. Né sarebbe ragionevole porre il nascimento dei vari linguaggi romanzi rispettivamente nelle età alle quali risalgono i primi documenti in cui essi s'affermano; poiché i linguaggi esistettero certo assai prima che si pensasse a porli in iscritto.

Il latino, forte com'era d'una gloriosa tradizione e del rincalzo che gli diede la Chiesa adottandolo per sua lingua ufciale, rimase per lungo tempo la sola lingua delle scritture. Nelle scuole s'imparava a scrivere latino, così come noi vi impariamo non il nostro dialetto, ma l'italiano; in latino erano le preghiere che la Chiesa dava a leggere; e perciò chi si metteva a scrivere non pensava neppure di poter usare altra lingua che il latino. Ma anche il latino letterario, benché assai piú lentamente e men profondamente che il parlato, s'era venuto trasformando fin dai primi secoli dell'era nostra. La prevalenza di scuole letterarie fiorenti in paesi dove men vivo che a Roma doveva essere il senso della lingua, la vaghezza di novità che è propria d'ogni epoca di decadenza, e la decrescente finezza del gusto, avevano fatto sí che non ostante qualche inefficace tentativo di reazione, la lingua letteraria s'aprisse ognora piú all'influsso del latino volgare. S'aggiunga che la Chiesa non curava, anzi spesso disprezzava ogni eleganza di forma e rivolgeva le sue scritture al popolo; e s'intenderà di leggeri come potesse formarsi, continuatrice nelle scritture del *latino classico*, una lingua letteraria che suol dirsi *basso latino*, la quale se nella fonetica e nella morfologia è o vuol essere fedele alle regole classiche, accoglie poi da ogni parte,

ma soprattutto dal latino volgare forme sintattiche, usi di particelle, suffissi, parole.

Ho detto « è o vuol essere », perché quanto piú il latino volgare veniva modificandosi e quindi allontanandosi dal letterario e quanto piú nella decadenza d'ogni cultura si faceva scarsa e imperfetta l'istruzione data nelle scuole, tanto più doveva esser difficile mantenere al latino delle scritture anche una relativa correttezza ortografica e morfologica. Quando la trasformazione del volgar latino fu molto avanzata e già si parlavano gl'idiomi romanzi, chi si metteva a scrivere senza possedere una discreta cultura (ed era questa la condizione dei piú), non sapeva come raccapezzarsi nel latino che pretendeva di usare; e ne veniva fuori uno strano e capriccioso gergo, in cui le regole della grammatica non erano più rispettate e sotto parvenze latine s'insinuavano forme e parole del linguaggio parlato. Similmente oggi un veneto che non conosca bene la lingua italiana, si lascia sdrucciolar dalla penna il suo passato prossimo anche dove vuol essere usato il passato remoto, o riproduce la consonante scempia del suo dialetto al luogo della doppia; e un napoletano scrive di « aver *rimasto* indecisa una questione » o di « *tenere* la febbre ».

Ora appunto nelle scritture latine dei meno colti, specie nelle carte notarili che in gran copia sono a noi pervenute, un occhio esercitato riesce a spiare fino dal VI secolo le tracce dei linguaggi romanzi.

L'origine degli idiomi italiani.

7. Poiché la piú antica storia dell'italiano non è diversa da quella delle lingue sorelle, abbiamo dovuto finora tener volto lo sguardo a tutto il territorio romanzo. Restringiamolo adesso entro ai confini di casa nostra.

Anche l'italiano dunque è un ramo germogliato sul tronco del latino volgare. L'Italia peninsulare fino all'Arno e al Rubicone era già stata conquistata dai Romani nella prima metà del III secolo a. C.; seguí in quel secolo stesso o sui primordi del successivo la conquista delle tre grandi isole, della Venezia e della Gallia Cisalpina. Cosicché alla caduta della Repubblica in tutta l'Italia si parlava latino; anzi i popoli sottomessi già avevano dato i natali a scrittori che onoravano

la letteratura romana, a un Varrone, a un Sallustio, a un Catullo, e ad altri che fiorirono poi nella prima età imperiale, a Virgilio, a Orazio, a Livio, a Ovidio, a Properzio. Venute meno piú tardi per le ragioni generali che abbiamo detto, le condizioni che tendevano a mantenere l' unità del latino parlato, questo si modificò piú o meno rapidamente e profondamente, secondo i diversi luoghi e secondo i caratteri specifici del linguaggio indigeno che lo aveva preceduto; e per tal via si determinarono differenze d'idioma tra regione e regione, cioè si vennero formando gli odierni dialetti italiani. Le invasioni barbariche, scompigliando l'assetto della vita e creando condizioni avverse alla cultura, poterono sí conferire ad affrettare codesta evoluzione del latino volgare, ma né in Italia, né altrove ne alterarono punto la sostanza e l'intimo organismo; solo vi introdussero un certo numero di vocaboli, che è però assai piccolo in paragone di tutta la suppellettile lessicale prettamente latina.

I piú antichi monumenti degli idiomi italiani.

8. I piú antichi documenti latini scritti in Italia, che lascino intravedere l'esistenza del nuovo idioma, risalgono al secolo VI. Chi, per esempio, scriveva *pro firmitatem, excepto decem solidos, de diversis species,* mostrava ben chiaramente che il latino non era piú vivo nella sua coscienza, ma che lo aveva imparato a scuola come una lingua straniera, e che le regole sull' uso dei casi e sul reggimento delle preposizioni erano aliene dalla sua parlata. Dal secolo VII in poi i documenti di tal fatta divengono sempre piú frequenti, e vi appaiono anche qua e là, specialmente nelle denominazioni locali, parole volgari. In un documento lucchese del 746 troviamo: « de uno latum decorre via publica »; in un decreto longobardo del 747: « in via publica ... et per ipsam viam ascendente in suso »; in una carta bresciana del 767: « in loco qui nuncupatur *Rio Torto* »; in una pisana dell' 816 « avent in longo pertigas quatordice, in transverso de uno capo pedes dece, de alio nove in traverso ... de uno capo duas pedis, cinque de alio capo ».

Ma per trovare in Italia un periodetto scritto intenzionalmente in volgare bisogna scendere fino al 960. Spetta a quell'anno una carta che ha serbato memoria del placito pronun-

ciato da un giudice capuano in certa questione di proprietà; e ivi è riprodotta testualmente la formula fatta proferire ai testimoni: « Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti », cioè: « So che quelle terre per quei confini che qui si contiene, trent'anni le possedette la parte di san Benedetto ». Posteriori di tre o quattro anni sono due carte pure Campane, che racchiudono due formule similissime alla precedente; ma poi s'ha ad aspettare ancora un secolo prima d'incontrarsi in altre frasi volgari, come son quelle che accompagnano alcune rozze pitture scoperte tra le macerie della basilica inferiore di S. Clemente in Roma, distrutta nel 1084. Dopo d'allora i documenti dei linguaggi parlati si vanno facendo piú frequenti e piú ampi, giú per il secolo XII e il XIII.

Ricorderemo un privilegio sardo scritto tra il 1080 e l'85, una carta di Rossano in Calabria del 1104 e 1122, un'altra carta sarda del 1173, una fabrianese del 1186 e una formula di confessione del sec. XI scritta nell'Italia centrale, probabilmente nelle Marche o nell'Umbria. Del 1211 sono i frammenti d'un libro di banchieri fiorentini, il piú antico documento del linguaggio parlato a Firenze; al quale altri ne tengono dietro a qualche distanza di tempo, o fiorentini o d'altre città toscane, registri mercantili, memorie domestiche, lettere, statuti di compagnie, ecc. Di quella prima manifestazione del dialetto serbato a glorioso destino, ecco qui un piccolo saggio:

Angiolino galigaio no die *(ci deve)* dare libre XL per bulongnini ke i *(gli)* demmo a Bolongna per lo mercato Sanbrocoli *(di S. Procolo)*, e de' pagare per metzo matgio; se piú sstanno, a iiij denari; e s'elli non pagasse, si nno promise *(si ci promise)* di pagare Orlandino galigaio, prode *(pro, interesse)* e capitale quant'elli istessero.

Formazione della lingua letteraria italiana.

9. Dopo avere spiegato come abbiano avuto origine i dialetti italiani e veduto quali ne siano i piú antichi documenti, resta che diciamo come siasi formata la lingua letteraria, cioè la lingua che è intesa e in certe men ovvie circostanze parlata da un capo all'altro d'Italia, la lingua che servi e serve alla manifestazione scritta del pensiero, la lingua che nella letteratura prese il posto della latina e in contrappo-

sizione a questa, lungamente tenace de' suoi diritti, fu detta « il volgare ».

Assai più attive che generalmente non si pensi, erano negli ultimi secoli del medio evo le relazioni fra le città e fra le regioni italiane. In quel fecondo rigoglio della vita politica, sociale ed economica, le spedizioni militari, le podesterie, gli esigli, le fiere, i pellegrinaggi, le predicazioni, le scuole, i commerci traevano molti a girovagare di città in città o a stabilire la loro dimora lungi dalla patria. Persone parlanti dialetti diversi venivano quindi a stringere insieme relazioni dirette, e sia per il natural desiderio di farsi intendere più facilmente, sia per una specie di reciproco adattamento, attenuavano nella conversazione certe più spiccate peculiarità dei loro dialetti, mentre apprendevano e si assuefacevano ad usare qualche forma o costrutto o parola degli altrui. Perciò i dialetti d'una stessa regione o di regioni finitime tendevano a livellarsi in una comune lingua regionale; il che doveva riuscire allora abbastanza agevole, perché alcune particolarità idiomatiche, le quali poi si restrinsero ad una città o ad una provincia, si riscontravano in una più ampia distesa di territorio; e i dialetti in quel loro primo fiorire erano meno nettamente distinti che ora non siano. Siccome poi chi scriveva per il pubblico, non poteva non compiacersi d'una più larga cerchia di lettori che non fosse quella de' suoi concittadini, così quella lingua regionale era usata nelle scritture, le quali a loro volta, uscendo dalla loro terra nativa, favorivano il livellamento idiomatico. Tutto ciò spiega perché, ad esempio, le scritture venete e lombarde del secolo XIII siano fra loro meno dissimili, che non sarebbero se ogni particolare carattere dei singoli dialetti fosse stato fedelmente riprodotto sulla carta.

Siffatta oscura tendenza generale ad un livellamento dei dialetti si manifestò anche alla corte di Federico II, dove ebbe principio, come vedremo, la tradizione della letteratura nazionale. Là i dialetti del Mezzogiorno continentale e insulare vennero a conguagliarsi in un comune linguaggio meridionale, anzi più propriamente siciliano, cui le particolari condizioni della cultura di chi lo usava e gli argomenti alla

cui trattazione serviva nella poesia, danno un carattere singolarmente artificioso e convenzionale.

S'incontravano e convivevano a quella corte giudici, notari, podestà, uomini colti insomma, che sapevano di latino e non erano estranei a quel rifiorimento del classicismo che vedemmo iniziarsi al cadere del secolo XII. Il linguaggio che usavano nella conversazione e nelle loro composizioni letterarie, era naturalmente siciliano o comunque meridionale, perché la corte risiedeva di solito in Sicilia o nelle province continentali del Reame, e meridionali erano in maggioranza essi stessi. Ma certo nessuno parlava o scriveva il dialetto come lo aveva appreso da fanciullo o come lo usava al suo paese. Sí nel parlare e sí nello scrivere ciascheduno evitava certe parole o frasi che al suo gusto d'uomo colto e civile sapevano di plebeo, e veniva obliterando le piú spiccate caratteristiche del suo proprio dialetto. Onde quel linguaggio cortigiano, pur rimanendo sostanzialmente siciliano nella fonetica, nella morfologia, nel lessico, rinunciava a quanto di specifico avesse ogni parlata, e perdeva di vivezza idiomatica.

Inoltre vi penetravano elementi di varia provenienza, che davano origine ad un ibridismo linguistico piú o meno intenso. Tutti, quando componevano versi, avevano un comune modello, la lirica provenzale, che come sui concetti cosí influiva sull'uso e sulla foggia delle parole. A tutti s'affacciava il ricordo della lingua nella quale avevano imparato a scrivere, sicché erano tratti a modellare la parola volgare sulla latina, lo facessero spontaneamente o col chiaro proposito di nobilitare il lor dire. Alcuni poi dei frequentatori della corte siciliana erano stati allo Studio di Bologna, dove pure, nel consorzio dei professori e degli scolari accorrenti da ogni parte, varie parlate venivano a contatto fra loro e tendevano a conguagliarsi; molti per ragione del loro ufficio avevano avuto occasione di vagare d'una in altra città; né soltanto meridionali erano quei giudici, quei notai, quegli officiali della corte, ma taluni venivano da altre province, in ispecie da quelle dell'Italia media. Cosí a turbare la generica sicilianità della prima nostra lingua poetica si aggiungevano ai provenzalismi e ai latinismi, tracce di altri dialetti meridionali e centrali.

Il prevalere del toscano sul siciliano

10. Questa lingua letteraria, siciliana nel fondo, ma artificiosamente spogliata d'ogni vivezza e aperta a infiltrazioni di varia origine, divenne ben presto la lingua dell'alta lirica d'amore in tutta l'Italia, perché i rimatori che si provarono a trattare codesto genere di poesia, a qualunque regione appartenessero, erano portati non soltanto a modellare sugli esempi venuti dalla corte sveva la materia poetica, ma anche ad usare il linguaggio che ormai le era connaturato. Cosí accadde che ancora per qualche decennio dopo che la morte di Federico II (1250) e la battaglia di Benevento (1266) ebbero abbassata e spenta la potenza degli Hohenstaufen, quel linguaggio convenzionale e variegato stesse a rappresentare, sia pure imperfettamente, nell'uso letterario piú elevato l'unità linguistica della nazione.

Frattanto in Toscana la rinascita delle intime energie di nostra gente, iniziatasi col nuovo millennio, recava a maturità tutto un superbo e mirabilmente complesso tenore di vita. La borghesia, venuta su a potenza e ricchezza nei traffichi e nelle industrie, aveva debellato dopo lotte secolari l'oppressione feudale, e Firenze, profittando della rovina degli Svevi, grandi sostenitori del ghibellinismo, creava con lavorio lungo e sagace il suo grande Comune guelfo e democratico (1293). Al moto sociale, economico e politico si accompagnava la piú geniale, la piú smagliante fioritura delle arti che si desse allora in Italia; all'usato fervore dell'attività pratica si univa un nuovo fervore dell'attività estetica dello spirito. Onde il numero dei Toscani che prendevano parte al « concerto della nuova lirica », andò via via aumentando, mentre nel Mezzogiorno si faceva silenzio.

Già perché nel primo manifestarsi della poesia d'arte avevano messo bocca toscani, marchigiani, romani, forme toscane o toscaneggianti erano penetrate, tra le varie infiltrazioni di cui abbiamo parlato, nella lingua siciliana messa in ònore dai cortigiani di Federico II. Essi nell'adattare il dialetto alla scrittura avevano avuto presente, come pure s'è detto, il latino, talché anche per questa via il loro linguaggio siciliano s'era venuto, senza volere, accostando ai dialetti toscani, i quali piú fedelmente d'ogni altro rispecchiano la schietta

forma latina delle parole. Ma ora, trasferitasi in Toscana la principale fucina della nuova lirica, nell'ibridismo di quel linguaggio l'elemento toscano andò diffondendosi sempre più e acquistando un sempre maggiore rilievo, finché non prevalse su ogni altro, rinnovando il fondo stesso della lingua, la quale di siciliana si fece poco meno che prettamente toscana, quando, espressione di alta e vera poesia, sorse, come vedremo, lo stil nuovo fiorentino.

D'altra parte l'ardore con cui in Toscana s'era presa a coltivare l'alta lirica amorosa, era stato causa che là si moltiplicassero le copie delle raccolte poetiche venute dal Mezzogiorno e che quindi l'originaria veste linguistica delle stesse rime dei Siciliani si adattasse alle fogge toscane, perché era in quel tempo, e fu ancora per un pezzo, costume d'ogni trascrittore alterare secondo le sue abitudini idiomatiche e grafiche i testi che veniva esemplando. Se ora si pensi che appunto nelle moltiplicate trascrizioni toscane cercavano i loro modelli i lirici d'ogni parte d'Italia; se si consideri che la Toscana per la sua posizione geografica poteva, meglio d'ogni altra regione, irradiare verso il Settentrione e verso il Mezzogiorno l'azione del suo dialetto, che tempera in un giusto equilibrio l'asprezza delle parlate dell'alta Italia e la mollezza strascicante delle meridionali; e se infine si ricordi che per la nobiltà del luogo dov'era nata, per lo studio di artificiosa perfezione che vi si poneva, per la tradizione dell'aristocratica poesia di Provenza, cui si collegava, l'alta lirica d'amore appariva allora l'unico genere in cui il volgare si provasse veramente a far opera letteraria, riuscirà evidente come tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV si fossero formate condizioni storiche quanto mai favorevoli all' adozione del dialetto toscano come lingua della letteratura.

Il trionfo del fiorentino.

A produrre il trionfo della Toscana per sempre, venne allora Dante, che d'un subito levò il dialetto della principal città di quel territorio a dignità riconosciuta di lingua letteraria della nazione. Le opposizioni regionali, coscienti od inconscie, che avrebbero potuto contrastare al toscano il suo trionfo, non valsero contro la lingua sancita da un poema che inal-

zava l'arte della parola ai più alti fastigi e che gli Italiani considerarono ben presto come il loro libro sacro. A rincalzare l'opera di Dante vennero poi il Petrarca e il Boccaccio, non fiorentini di nascita, ma per l'efficacia di Dante e per elezione del loro gusto squisito, fiorentini di lingua; e con essi la schiera dei minori Toscani. Molte discussioni si fecero più tardi, come vedremo a suo luogo, intorno alla lingua; molte teorie si escogitarono; per oltre due secoli gli scrittori non toscani, più per ignoranza che di proposito deliberato, accolsero spesso nelle loro opere forme e modi del proprio dialetto, e per assai più tempo nelle scritture ufficiali e familiari non toscane tenne il campo un linguaggio ibrido a fondo toscano. Ma da Dante in poi la lingua letteraria italiana è il dialetto di Firenze con qualche ravviamento nella fonetica, nella morfologia e nella sintassi, con arricchimenti lessicali derivati da altri dialetti e disciplinato dal freno della sua stessa tradizione letteraria.

Bibliografia.

L. Morandi, *Origine della lingua italiana,* 7.ª ediz., Città di Castello 1897. P. Rajna, *Le origini della lingua italiana,* negli *Albori della vita italiana*, Milano 1891, pp. 341 sgg. P. Rajna, *Origine della lingua italiana,* nel *Manuale* dei proff. D'Ancona e Bacci, vol. I, nuova ediz., interamente rifatta, Firenze 1903, e anche, riveduto, nel *Prospetto storico della letterat. ital.* degli stessi, Firenze, 1912, p. 4 sgg. E. Gorra, *Lingue neolatine,* Milano 1894 (Manuale Hoepli). Un volumetto di V. Crescini sull'*Origine della lingua italiana,* da un pezzo si annuncia come di prossima pubblicazione per i tipi del Giusti di Livorno. — **2-3.** C. H. Grandgent, *Introduzione allo studio del latino volgare*, traduz. di N. Maccarrone, Milano 1914 (Manuale Hoepli). — **5.** Ho qui adottato la chiara e semplice classificazione degli idiomi romanzi proposta da P. E. Guarnerio nel vol. XVI dell'*Archivio glottologico italiano.* Circa l'italianità dei dialetti ladini, C. Salvioni, *Ladinia e Italia*, nei *Rendiconti del R. Istituto lombardo,* vol. 50, 1917. — **7.** La più cospicua raccolta di studi sui dialetti italiani è l'*Archivio glottologico italiano* fondato nel 1872 e diretto fino al 1902 da G. I. Ascoli; poi da C. Salvioni e ora da P. G. Goidanich. Quivi (vol. VIII, p. 98 sgg.) l'Ascoli stesso dà una mirabile rassegna dei dialetti italiani nella sua *Italia dialettale.* — **8.** I più antichi monumenti del volgare italiano vedili raccolti dal Monaci, nel I fascicolo della sua *Crestomazia italiana dei primi secoli,* Città di Castello, 1889. — **9.** Sulla lingua letteraria dei siciliani, E. G. Parodi, *Rima siciliana, rima aretina e bolognese,* nel *Bull. d. Società dantesca,* N. S. XX, 1913.

APPENDICE AL PRIMO CAPITOLO

Un po' di linguistica

Non credo inutile né inopportuno dar qui per via di qualche esempio un'idea molto elementare dei procedimenti della moderna scienza del linguaggio; il che ci condurrà anche ad accennare all'origine di alcuni fatti grammaticali italiani.

Ognuno s'avvede facilmente della stretta parentela che intercede fra la parola latina *tela* e l'italiana *tela,* fra la parola latina *tenet* e l'italiana *tiene.* Ma la scienza del linguaggio non s'appaga di quest'affermazione e analizza minutamente e comparativamente i singoli suoni vocalici e consonantici di cui quelle parole sono costituite, e osserva che non tutti hanno avuto nelle due coppie di parole *(tela* e *tela, tenet* e *tiene)* la medesima fortuna.

Cominciamo dalle consonanti. Il *t* di *tela* e il primo *t* di *tenet* si sono conservati nelle corrispondenti parole italiane; ma non il secondo *t* di *tenet.* È facile avvertire la diversità dei due casi: nel primo s'aveva un *t* iniziale e questo si mantenne inalterato, come sempre accade (*tempus* tempo, *tabula* tavola, *texo* tesso, ecc.); nel secondo, un *t* in fine di parola ed esso cadde per la general ripugnanza che ha l'italiano alle desinenze consonantiche; così *amat, amabam, corpus, frater* si ridussero ad *ama, amava, corpo, frate*

Se poi osserviamo le vocali, un fatto notevole ci salta subito agli occhi. L'*e* del lat. *tela* s'è conservato nella parola italiana corrispondente, precisamente in un *e* di pronuncia stretta; laddove il primo *e* di *tenet* s'è mutato nel dittongo *ie.* A guardar bene però ci si accorge che i due *e* latini, diversamente trattati nell'italiano, non sono di identica natura, perché lungo è quello di *tela,* breve quello di *tenet.* E che qui stia appunto la ragione del diverso trattamento è chiaro, quando si pensi ai casi analoghi e, per es., si osservi che

vēnit (pass. remoto di *venire*), *avēna, candēla, mē, tē,* ecc. danno in italiano *venne, avena, candela, me, te,* ecc. con *e* stretta; mentre *vĕnit* (pres. ind. di *venire*), *dĕdit, hĕri, lĕvis, vĕtus* danno *viene, diede, ieri, lieve, vieto* col dittongo.

Ma sorge subito un dubbio. Anche il secondo *e* di *tenet* è breve; ebbene, perché non s'ebbe un *tienie*? Gli è che anche qui i due *e* sono in condizioni ben diverse, perché sul primo cade l'accento, sul secondo no. Ed ecco infatti una serie di esempi confermare che un *e* breve latino non accentato resta immutato: *lumĕn, currĕre, amassĕt, tacērĕ,* che danno *lume, correre, amasse, tacere.*

Qui però vien fatto d'obbiettare: Anche *fenestra, medulla,* ecc. hanno l'*e* della prima sillaba breve e non accentato: eppure l'italiano ha *finestrà, midolla,* ecc. L'obbiezione però cade, quando s'osservi meno grossolanamente e si noti che il primo *e* di *fenestra,* l'*e* di *medulla,* ecc. non sono nelle identiche condizioni del secondo *e* di *tenet,* poiché quelli cadono prima della sillaba accentata, questo dopo la sillaba accentata. E il confronto con casi analoghi, *nĕpotem,* che dà *nipote, sĕniorem,* che dà *signore,* ecc., contrapposti a quelli citati di *e* breve latino dopo l'accento, ci dirà che in tale diversità appunto sta il motivo del diverso trattamento.

Si è veduto come ad un *e* breve accentato latino corrisponda in italiano il dittongo *ie.* Ma ecco qui per esempio, la parola *vĕtulus,* con *e* breve accentato, la quale dando in italiano *vecchio,* sembra metter in dubbio la generalità della legge. Sennonché *vĕtulus* è del latino classico; nel latino volgare si pronunciava *vetlus,* e poi *veclus,* sicché un grammatico della fine del III secolo ammoniva: « *vetulus,* non *veclus* ». Ora l'*e* breve accentato in *veclus* veniva a trovarsi in condizione ben diversa che in *tĕnet*: qui esso ha dopo di sé una sola consonante; è, come suol dirsi, in sillaba aperta; là ne ha due, si trova cioè in sillaba chiusa o, se cosí si voglia dire, in posizione. In poesia la prima sillaba di *vec-lus* sarebbe venuta a contare come lunga; ma nella pronuncia l'*e* non perdette affatto la quantità breve che aveva per natura, e si rifletté in *e* largo italiano, precisamente come l'*e* di *vĕnio, prĕtium, mĕlius,* dove pure l'affievolimento del

classico *i* vocalico in *i* consonantico *(j)* fece sí che l'*e* breve tonico si trovasse in sillaba chiusa. Onde la legge, nonché smentita, riesce meglio determinata, cosí: *e* breve latino accentato in sillaba aperta si riflette, nell'italiano, in *ie;* in sillaba chiusa in *e* largo.

Se noi estendessimo le nostre osservazioni agli altri suoni vocalici, apparirebbe manifesto quel che già dallo studio delle sorti dell'*e*; che cioè i suoni vocalici latini possono variamente riflettersi nell'italiano, secondo che sono lunghi o brevi, accentati o non accentati, in sillaba aperta o chiusa, prima o dopo dell'accento principale della parola, e che d'altra parte ciascuna categoria si comporta secondo leggi che la scienza ha ben definito. Cosí bene e cosí sicuramente che, ad es., noi possiamo dal modo in cui una vocale si riflette nell'italiano (anzi nelle lingue romanze) arguire la sua quantità originaria. Le regole tradizionali della metrica classica ci dicono che l'*e* è lungo in *terra, ferrum, pectus*, ecc., ma poiché in italiano troviamo *terra, ferro, petto,* con *e* largo, possiamo essere certi che per natura e nella pronuncia l'*e* di quelle parole era breve. Similmente se vediamo l'*i* di *ipse,* di *dignus,* di *silva,* ecc., che dalla *Regia Parnassi* è dato come lungo, divenire nell'italiano *e* stretto *(esso, degno selva)*, mentre sappiamo che l'*i* lungo accentato si conserva (*amicus* amico, *vita* vita, *scribo* scrivo), dobbiamo arguire che per natura quell'*i* era breve e quindi seguiva le leggi dell'*i* breve accentato (*fides* fede, *minus* meno, *sitis* sete, ecc.). Difatti per *ipse* possiamo provarlo, osservando che il pronome *is, id,* il quale ha comune con *ipse* la radice, ha appunto l'*i* breve. Gli è che la lunghezza per posizione, comunque s'abbia ad interpretare e a spiegare, non alterava la primitiva natura delle vocali.

Procedendo con metodo rigoroso, distinguendo l'un dall'altro i casi diversi, tenendo conto d'ogni elemento che possa aver influito nell'evoluzione dei suoni, la scienza del linguaggio o, per essere piú esatti, la fonetica o fonologia ha scoperto e viene scoprendo, nelle vicende dei suoni cosí vocalici come consonantici, leggi chiare e, dentro a certi limiti di spazio e di tempo, inflessibili. L'azione di queste

leggi può essere turbata da cause varie; ma tali turbamenti sono effetto d'altre leggi generali, che s'incrociano colle prime e che possono non essere state ancora scoperte. Le leggi fonetiche danno ormai modo ai glottologi d'indagare l'origine e la storia delle parole e delle forme, senza tema di cadere nelle vane fantasticherie che rendevano un tempo gli studi etimologici un balocco non immeritevole di motteggi e di frizzi.

Che la massima parte del nostro lessico derivi dal latino volgare, si viene dimostrando sempre meglio con precisione scientifica. Sono relativamente poche le parole che vennero all'italiano dalle lingue degli invasori germanici (p. es. *guerra, albergo, bando, guanto, guancia, schiena, fianco, scherzare, guardare,* ecc.); meno, quelle derivate dal greco (per es. *attimo, discolo, zio)*; meno ancora, quelle dall'arabo (p. es. *albicocco, ammiraglio, arsenale, assassino, taccuino, talismano).* Le lingue germaniche ci diedero qualche suffisso (*ardo* in *testardo, bugiardo,* ecc.; *ingo* in *casalingo, guardingo,* ecc.), e qualche altro la lingua greca (*ista* in *artista. legista, macchinista,* ecc.). Ma tanto la nostra morfologia quanto la nostra sintassi sono schiettamente latine, e dove si scostano dal latino classico, riflettono condizioni specifiche del latino volgare.

Per ciò che concerne la morfologia ecco alcuni esempi. Già nel latino volgare le relazioni tra le varie parti del discorso nella proposizione vennero ad essere espresse, anzi che per via di desinenze (casi), mediante preposizioni *(avidus de argento* invece che *argenti, dare ad aliquem* invece che *alicui),* donde la scomparsa di alcuni casi (genitivo e dativo) e la successiva fusione, variamente avvenuta e variamente spiegata, degli altri nell'unica forma flessionale del sostantivo italiano. Il pronome *ille,* affievolitasi la sua forza dimostrativa, diede origine al nostro articolo e ai nostri pronomi di terza persona, e congiungendosi colle preposizioni o colla particella *eccu,* alle preposizioni articolate o al nostro pronome dimostrativo *quello.* Già il latino volgare aveva lasciato cader in disuso certe forme verbali e le aveva sostituite con perifrasi, talché l'italiano ebbe *sono amato* al luogo

del classico *amor; aveva amato* al luogo del classico *amaveram*; *amerò* e *amerei* dove il latino classico aveva *amabo* e *amarem*. Perché anche le due ultime forme sono il risultato d'una perifrasi: di *amare habeo (amar ho, amerò)* la prima, di *amare habui (amar ebbi, amerebbi, amerei)* la seconda. Cosí l'uso dell'ablativo *mente*, nel senso di *in modo*, che fa capolino anche presso i classici (*obstinata mente perfer* ha Catullo), e che nel latino volgare doveva essere frequentissimo, diede origine agli avverbi italiani in *mente*, come *sicuramente*, *grandemente*, *gentilmente*, ecc.

Bibliografia

F. Diez, *Grammaire des langues romanes*, traduz. dal tedesco, 3 volumi, Parigi, 1873-76. G. Meyer-Lübke, *Grammaires des langues romanes*, traduz. dal tedesco, 3 voll. Parigi 1890 sgg. G. Meyer-Lübke, *Grammatica storico-comparata della lingua italiana e dei dialetti toscani*. Riduzione e traduzione ad uso degli studenti di lettere per cura di M. Bartoli e G. Braun, Torino 1901. F. D'Ovidio e G. Meyer-Lübke, *Die italienische Sprache*, nel *Grundriss* del Gröber, 2.ª ediz., vol. I, fasc. 3, Strasburgo 1904; traduz. italiana di E. Polcari sotto il titolo *Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani*, Milano 1906 (Manuale Hoepli). E. Gorra, *Morfologia italiana*, Milano 1890 (Manuale Hoepli).

CAPITOLO II

Condizioni generali della cultura italiana nel secolo XIII

1. Sguardo alle condizioni politiche. — 2. La storiografia. Salimbene. — 3. Studi giuridici, — 4. teologici e — 5. rettorici. Pier della Vigna. — 6. La poesia latina. — 7. L'architettura, la scultura e — 8. la pittura. — 9. Il volgare nella vita italiana del secolo XIII.

1. Abbiamo dovuto interrompere l'esposizione dei fatti letterari per renderci conto dell'origine di quel nuovo strumento — la lingua — cui d'ora innanzi vedremo il pensiero italiano ricorrere con sempre maggiore frequenza e migliore fortuna. Riallacciamo ora il filo artificiosamente spezzato, e il lettore tenga in serbo e fresche nella sua mente le nozioni generali, che per istudio di chiarezza abbiamo raccolto nel capitolo precedente pur con qualche anticipazione cronologica.

Condizioni politiche

Ricco di grandi avvenimenti destinati a pesare sulle sorti ulteriori d'Italia appare, a chi ne ripensi la storia, il secolo XIII. Con Federico II di Svevia l'Impero medievale, fattosi quasi italiano, sostenne allora l'ultima grande lotta col Papato e colle città nostre, alle quali la pace di Costanza (1183) aveva dato la coscienza e il diritto della propria indipendenza; e dopo la morte di Federico (1250), che la corona d'imperatore tedesco univa a quella di re di Sicilia e di Napoli, precipitò in Italia a rapida rovina, fiaccato dalle armi guelfe di Carlo I d'Angiò sui campi di Benevento (1266) e di Tagliacozzo (1268). Onde il costituirsi nell'Italia meridionale d'una forte monarchia francese, e in Toscana il sormontare dei Guelfi, che instaurarono a Firenze il reggimento democratico (1293). Frattanto nel settentrione della penisola sorgeva o si consolidava la potenza d'alcune famiglie, dei Visconti, degli Scaligeri, degli Este; e Venezia, gareggiante con Genova nella potenza marittima e nella prospe-

rità ed estensione dei commerci, si costituiva a repubblica aristocratica colla serrata del Maggior Consiglio (1297).

Cosí si formarono le condizioni politiche e sociali che determinarono lo svolgersi degli avvenimenti nelle età successive, e il secolo XIII venne come ad accogliere virtualmente in sé le fortune e le sventure che non tardarono ad allietare e a rattristare la patria nostra.

La storiografia.

2. Codesta vita politica agitata e feconda favorí naturalmente il fiorire della storiografia, che già vedemmo risorta nel secolo XII. Ogni città ebbe allora il suo cronista, che di solito prendeva a narrarne i fatti dall'età piú remota e favolosa, raccogliendo le leggende nate dall'elaborazione popolare di reminiscenze erudite, e poi scendeva giú giú per i tempi sino a' suoi giorni, dei quali esponeva la storia con abbondanza di particolari e con calore di passione, spesso trasfondendo nel suo racconto le antipatie e le simpatie dell'uomo di parte. Compilazioni non di rado tessute di memorie e di racconti anteriori, molte di codeste cronache ci sono pervenute anonime, e d'altre non è sicuro l'autore. Sono scritte, s'intende, in latino, e in alcune è palese un certo studio d'eleganza, come nella *Historia de rebus gestis Friderici II* di Niccolò di Jamsilla, scrittore di parte ghibellina chiaro e vigoroso, e nei *Gesta Florentinorum* di Sanzanome, che baroccamente tenta l'imitazione dell'arte classica; laddove altre sono rozze ed incolte nello stile e nella lingua, eppure efficaci nella rappresentazione dei fatti e dei caratteri, come il *Chronicon* di frate Salimbene Adami da Parma.

Salimbene.

È questa la piú singolare e importante opera storica che il secolo XIII ci abbia tramandato. Nella parte che ce n'è rimasta, essa abbraccia il periodo che va dal 1167 al 1287, e contiene il racconto non solo dei fatti attinenti alla patria di Salimbene, ma anche di fatti che riguardano la storia generale d'Italia e d'Europa. Il cronista narra tutto con grande abbondanza di particolari in quel suo grosso latino, sotto al quale traspaiono le parole e i costrutti del volgare, e che dà al racconto una grande vivacità ed evidenza. Si compiace di lunghe digressioni, sia per esporre fatti della propria vita, sia per raffigurare, nei tratti piú caratteristici,

personaggi che ha conosciuto, sia per moraleggiare; e spesso inserisce nella cronaca poesie altrui, latine, italiane, francesi, proverbi popolari, motti, facezie, novellette. Non manca di senno nel giudicare degli avvenimenti politici; ma di continuo lascia trasparire i suoi odi e i suoi amori, specialmente nella severità con cui egli, frate francescano, censura il clero secolare e quelli tra i compagni e i superiori del suo Ordine, che nelle lunghe lotte onde questo fu diviso, tenevano parte diversa dalla sua. Forse nessun altro libro ci rappresenta con tanta evidenza tanti e così vari aspetti della vita italiana del secolo XIII.

Gli studi giuridici

3. Per la via gloriosamente aperta da Irnerio (vedi pag. 7) procedevano floridi gli studi giuridici. Mentre le città venivano formando i loro statuti, base ai liberi reggimenti, una schiera operosa di giureconsulti continuava ad arricchire di nuove chiose le leggi romane; raccoglieva, discuteva, trasceglieva, conciliava le vecchie; compilava compendi del codice *(Summae)* a dilucidazione di questo; scriveva trattati. Vennero allora in gran fama, né il tempo valse ad oscurarla, Azzone, Accorso, Francesco figliuolo di Accorso, Roffredo di Benevento e il bolognese Odofredo. Anche le leggi canoniche, quelle cioè che regolavano le risoluzioni del foro ecclesiastico, ebbero allora glossatori, commentatori, compendiatori: e papa Gregorio IX nel 1234 ne fece fare una raccolta ufficiale nei cinque libri delle *Decretali*, che tolsero di seggio le raccolte precedenti fatte con criteri vari da diversi autori.

Degli studi giuridici era sempre principal sede Bologna colla sua Università, frequentata da migliaia di scolari accorrenti da ogni parte d'Europa e ormai afforzata dalle tradizioni gloriose, dalla celebrità dei professori e da savi provvedimenti cittadini contro minacce o assalti che le venissero (come le vennero infatti) da rappresaglie di principi, da interdetti pontifici, da guerre e da pestilenze. Ma nel 1222 sorgeva anche lo Studio di Padova per la diserzione di alcuni studenti e maestri bolognesi; nel 1224 Federico II fondava l'Università di Napoli; scuole di leggi fiorivano in altre città, come a Modena e a Reggio d'Emilia; e protetta dai principi svevi

saliva ad alta rinomanza, in gara colle scuole mediche di Bologna, la Scuola salernitana.

e teologici. 4. Se non ancora nelle Università nostre, certo nei conventi e presso alcune chiese erano allora cattedre di teologia, poiché anche gli studi di questa scienza e della filosofia che le andava, come ancella, strettamente congiunta, s'allietarono nel secolo XIII di novello vigore. Fra coloro che li professarono nell'Università di Parigi, celebrata appunto per quegli studi sovra ogni altra, furono molti italiani e primeggiarono Tommaso dei conti d'Aquino (n. 1225 o '27; m. 1274) e Giovanni Fidanza, piú conosciuto sotto il nome, che gli diede san Francesco d'Assisi, di Bonaventura da Bagnorea in Toscana (1221-74).

Nato a Roccasecca e ascrittosi in Napoli all'ordine domenicano, S. Tommaso (la sua canonizzazione avvenne nel 1323 sotto Giovanni XXII) fu discepolo d'Alberto Magno a Colonia e a Parigi, e maestro di teologia e filosofia non pure in Francia, ma a Roma, a Napoli e in altre terre italiane. Nelle sue opere principali, che sono il commento teologico al *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo, i quattro libri *De veritate fidei catholicae contra Gentiles* e la *Summa Theologiae,* e nella ricca serie dei suoi commenti ad Aristotile e dei suoi trattati filosofici e teologici, egli si studiò di accordare fin dove fosse possibile la filosofia aristotelica colla religione, senza però confondere i dogmi rivelati, cui la ragione può solo difendere contro le obbiezioni ma non dimostrare, colle dottrine che nella ragione hanno il loro fondamento. Talché fu il piú grande dei rinnovatori della Scolastica e il piú valido oppugnatore dell'interpretazione razionalistica di Aristotile, che i traduttori e gli interpreti arabi, specialmente Averroè (1126-98), avevano messo in voga.

San Bonaventura invece (la sua canonizzazione è del 1482) non cercò l'accordo della filosofia colla fede mediante la logica; ma, animo profondamente mistico, volle la filosofia in tutto sommessa alla fede, subordinando alla rivelazione ogni umana conoscenza, e nelle sue opere *(Soliloquium, Itinerarium mentis in Deum, Meditationes)* si propose dimostrare come la ragione non sia che mezzo per elevare la mente alla

contemplazione della luce infinita, di per sé stessa fulgente a chi sappia e voglia accostarvisi.

5. Accanto alle scuole di diritto sorsero a Bologna e poi nelle altre Università le scuole d'arte notarile, e così dalle une come dalle altre, anzi più da queste che da quelle, ebbero nuovo incremento le discipline grammaticali e retoriche. A chi imprendeva studi di giurisprudenza e di medicina era necessaria una certa perizia nelle scienze del trivio (grammatica, dialettica e rettorica); e più vivamente ne sentiva il bisogno chi esercitava il notariato, per la partecipazione ognora più larga e importante dei notai alla vita pubblica. I vecchi formulari, di cui essi si giovavano nella compilazione degli atti, erano insufficienti ai nuovi bisogni e d'altra parte i notai erano spesso chiamati all'ufficio di cancellieri dei principi e dei Comuni e dovevano, come tali, scrivere le lettere pubbliche, varie d'argomento, di fine, d'intonazione, nelle quali si rifletteva tutto quel nuovo fervore della vita politica e sociale. Onde il primato dell'*ars dictandi*, che nel secolo XII avevano tenuto, come s'è visto (p. 12), le scuole di Francia, si trasferì nuovamente nelle italiane, le quali alle dottrine stilistiche insegnate dai maestri orleanesi contrapposero lo stile usato nella curia romana, adorno d'un certo ritmo prosastico *(cursus)*, di cui gli scrittori pontifici pareva avessero il segreto. Studi rettorici.

Insegnarono allora a Bologna alcuni famosi maestri di grammatica e di rettorica: tra il 1215 e il '35 Buoncompagno da Signa presso Firenze, bizzarro uomo e grande motteggiatore, che lasciò una bella serie d'opere, quali spettanti all'arte di scrivere lettere e rogare testamenti e quali relative alla giurisprudenza e alla filosofia; Bene da Firenze, autore d'un trattato dal titolo *Candelabrum seu summa recte dictandi*, e Guido Fava bolognese, che fra altre opere compose (verso il 1229) una *Doctrina ad inveniendas incipiendas et formandas materias*, notevole anche perché fra gli esempi di lettere, soliti a trovarsi in libri di tal fatta, ve ne hanno alcuni in lingua volgare.

Come modelli di stile epistolare latino spesso valevano anche le lettere realmente ispirate dagli eventi della vita pratica Pier della Vigna.

e scritte dai cancellieri dei papi o dei principi. Il secolo XIII ci ha tramandato le raccolte delle epistole d'alcuni notai e cancellieri pontifici e, più famosa di tutte, la raccolta delle lettere che Pier della Vigna scrisse a nome di Federico II. Figlio d'un povero notaio capuano, Pietro fece i suoi studi a Bologna fra grandi strettezze. La sua perizia di « dettatore » perfetto gli aperse la via degli onori nella corte imperiale, dove tenne per circa vent'anni l'ufficio di giudice della Magna Curia e da ultimo (1247) quello di protonotario e di logoteta del regno di Sicilia. Egli fu sí addentro in tutti i trattati, i maneggi e le faccende del suo imperiale signore, che Dante poté a buon dritto dire di lui (*Inf.*, XIII, 58)

che tenne ambo le chiavi
Del cor di Federigo, e che le volse
Serrando e disserrando sí soavi,
Che dal segreto suo quasi ogni uom tolse.

Ma nel 1249 cadde in disgrazia, e rinchiuso nella rocca di S. Miniato al Tedesco, pose fine disperatamente a' suoi giorni. Quelle sue lettere d'ufficio sono scritte in uno stile fiorito, ampolloso, artificiato, che rivela bensí buona conoscenza del latino, ma non finezza di gusto disposto a sentire la semplice eleganza dei classici.

La poesia latina.

6. Come l'arte della prosa latina, cosí rifiorí nel secolo XIII la poesia. Un inglese vissuto lungamente fra noi e nudrito di scienza italiana, Gaufrido de Vino Salvo (da Vinesauf), che fu professore a Bologna, ne dettò le norme nella *Poetria nova,* composta prima del 1216. E il numero dei verseggiatori andò moltiplicandosi; il che non vuol dire però che molti raggiungessero un'alta perfezione nell'arte. Erano per lo piú ecclesiastici, giudici, notai, maestri, che in esametri o in distici trattavano soggetti svariati, leggendari, storici, morali, scherzosi. Ampia diffusione in Italia e fuori ebbe il poema in distici di Wilichino da Spoleto (1236), nel quale è narrata, secondo l'*Historia de praeliis,* la leggenda medievale di Alessandro Magno. In facili esametri Stefanardo da Vimercate (m. 1297) espose la storia milanese del tempo dell'arcivescovo Ottone Visconti (1262-77). Sul principio del secolo un anonimo da

Narni scrisse in distici il *Liber faceti,* dove si danno norme di buon costume per ogni ceto di persone e ammaestramenti sull'arte d'amare. Fra il 1260 e il '75 un grammatico milanese, Bellino Bissolo, raccoglieva in una sua operetta detta *Speculum vitae,* in metro elegiaco, esempi storici, leggendari, novellistici, per dimostrare i danni del mal fare e i vantaggi che reca l'esercizio della virtú. E alcuni decenni prima, Riccardo giudice di Venosa aveva esposto in distici e dedicato a Federico II certo curioso contrasto *De Paulino et Polla,* due vecchi che vogliono contrarre insieme matrimonio.

Tutti codesti componimenti non sono certo molto pregevoli nel rispetto dell'arte; se per la forma esterna appartengono alla storia della poesia, sono del tutto prosaici per il modo in cui la materia è atteggiata; il latino non è né elegante né corretto; gli ornamenti che piú studiosamente gli autori ricercano, sono di assai bassa lega: bisticci, giochi di parole, ripetizioni. Tuttavia quelle opere nel loro complesso attestano un fervore di studi che non tarderà a produrre, come vedremo piú innanzi, frutti migliori.

Intanto anche la poesia ritmica era coltivata in Italia piú largamente e con migliore fortuna che nelle età anteriori. Sono del secolo XIII alcuni fra i piú belli e famosi inni ecclesiastici, il *Pange lingua*, il *Dies irae*, lo *Stabat Mater*, attribuiti con piú o meno di probabilità rispettivamente a S. Tommaso, a Tommaso da Celano, a Jacopone da Todi: poesie nelle quali l'entusiasmo dell'adorazione, il terrore del novissimo giorno, un dolore pacato ed umano trovano espressione viva e sincera. Il giubilo dei Parmigiani per la loro vittoria su Federico II (1248) esulta in tre canti composti poco dopo quell'avvenimento, che vi è rapidamente narrato fra le acerbe rampogne del guelfo scrittore contro il Cesare vinto. Sono poesie piene di vigore e di sentimento, e ad esse fa riscontro una fiera invettiva che un ghibellino scrisse contro i nemici dell'Impero, specialmente contro i frati Minori e i Domenicani, che mescolandosi negli affari del mondo favorivano gl'intenti dei Guelfi. I canti parmensi e la satira ghibellina sono scritti in versi che, per usare la terminologia italiana,

risultano ciascuno dall'accoppiamento d'un senario sdrucciolo con uno piano e che si raggruppano a quattro a quattro in istrofette monorime; cosí:

Vexillum victoriae, Parma, ferens gaude!
Ad honorem Domini jubilans applaude,
Per tuam victoriam hostis victa fraude,
Unde canta canticum istud in dei laude.

Questo ritmo, che probabilmente è riduzione o imitazione del tetrametro giambico catalettico, s'incontra spesso nella poesia goliardica, la quale, come s'è veduto, fiorí specialmente fuori d'Italia. Con essa il satirico ritmo ghibellino ha affinità anche di contenenza, e altri componimenti latini nostrali del secolo XIII le si accostano pure per l'indole degli argomenti e per la forma.

Le arti.

7. Al rinnovamento della vita politica, letteraria e scientifica operatosi dopo il Mille per il vigoroso ridestarsi delle intime energie e delle peculiari qualità di nostra gente, fa riscontro nella medesima età il rinnovamento delle arti del disegno.

L'architettura.

Fino dal secolo XI un fresco alito di vita era penetrato nell'architettura e i rievocati ricordi dello stile classico avevano dato nascimento allo *stile romanico*, che pure serbando alle chiese la vecchia forma basilicale, portava alcune notevoli modificazioni nel loro aspetto interno e ne adornava le facciate di marmi multicolori, di colonne, di pilastri, di gallerie, in varie fogge nelle varie regioni. Erano sorti il Duomo (1063) e il Battistero (1153) di Pisa, la chiesa di S. Miniato al Monte e il Battistero di S. Giovanni a Firenze (sec. XII), le chiese di S. Michele a Pavia (sec. XI), di S. Zeno a Verona (sec. XI-XII), di S. Ambrogio a Milano (secolo XII). A Venezia sotto l'influsso dell'architettura bizantina levava al cielo le sue cupole il S. Marco, ricostruito dopo l'incendio del 976.

Nel secolo tredicesimo si diffuse tra noi lo stile gotico, che venuto in Italia probabilmente di Francia, si modificò tosto secondo i principî e le tendenze dell'architettura romanica e s'affermò in costruzioni mirabili per eleganza e gran-

diosità, quali la chiesa superiore d'Assisi (1228-53), il duomo di Siena e quello di Orvieto, la chiesa dei Frari a Venezia, il Campo Santo di Pisa di Giovanni Pisano, S. Croce e S. Maria del Fiore di Arnolfo di Cambio. Quasi a rappresentazione materiale della propria potenza e ricchezza, molte delle nostre città fecero allora edificare palazzi che destinavano a sede del governo. Sono appunto del secolo XIII i palazzi comunali di Piacenza, di Como, di Cremona (1245), di Siena, di S. Gemignano (1288), il palazzo del podestà a Firenze, che si cominciò a murare nel 1255, e il palazzo della Signoria, gigantesca mole disegnata da Arnolfo (1298). In Italia alle forme gotiche, di cui è principal fondamento l'arco a sesto acuto, venne meno il principio animatore, perché la tendenza allo svolgimento verticale delle linee, cosí palese nelle cattedrali tedesche, dovette cedere a quell'amore dell'ampiezza che si manifesta in tutte le costruzioni meridionali e che conduce allo svolgimento orizzontale; onde le forme gotiche finirono spesso coll'essere semplici motivi ornamentali.

La scultura.

La scultura, che lentamente era venuta risorgendo dalla rozzezza dei secoli anteriori al 1000, fu rinnovata da Nicola Pisano (1206-80) e da suo figlio Giovanni, che la ricondussero allo studio degli antichi bassorilievi e della natura. Le loro opere, tra le quali sono specialmente famose il pulpito del Battistero di Pisa, del primo (1260), e i pulpiti di S. Andrea a Pistoia e del Duomo pisano, del secondo (1301 e 1311), esercitarono una vigorosa azione sull'arte contemporanea, ridestando il senso della bellezza antica e l'amore del vero e insegnando il magistero delle larghe e complessse composizioni. Di là trassero insegnamenti ed impulsi altri maestri che di insigni opere plastiche abbellirono chiese e piazze e palazzi in Toscana, nella Lombardia, nel Veneto, via per il secolo XIV. Fra essi primeggia per la versatilità dell'ingegno e per la gloria che intorno al suo nome diffonde lo stupendo tabernacolo di Orsammichele, il fiorentino Andrea di Cione Orcagna, scultore, musaicista, pittore, architetto.

La pittura.

8. Nella seconda metà del secolo XIII la pittura, che già aveva timidamente tentato di rompere la tradizione ieratica delle scuole bizantine, si elevò alla rappresentazione forte e

originale della figura umana e di scene complesse, per opera del romano Pietro Cavallini e del fiorentino Giovanni di Pepo soprannominato Cimabue, piú grandioso il primo nelle sue concezioni, piú passionato il secondo. Indi il genio di Giotto di Bondone (1266-1337), proseguendo libero e ardito per la via da quelli segnata, creò l'ultima e piú perfetta forma della pittura medievale. Nelle sue grandi composizioni della Basilica d'Assisi, della cappella di S. Maria dell'Arena a Padova, della chiesa di S. Croce a Firenze egli ritrasse personaggi e fatti delle sacre storie con mirabile semplicità ed evidenza e con una potente intuizione drammatica sí della vita intima e sí delle esteriori situazioni. I numerosi suoi discepoli, tra i quali ricorderemo Bernardo Daddi (m. circa il 1350) e Taddeo Gaddi (m. 1366), e i piú tardi continuatori della sua tradizione, come Agnolo Gaddi (m. 1396), formano una scuola di Giotteschi, che fiorí per tutto quel secolo e alla quale come pittore si collega, nonostante il singolare rilievo della sua personalità artistica, Andrea Orcagna, già ricordato.

Il volgare nella vita italiana del sec. XIII.

9. Da quanto s'è detto fin qui, è facile intendere quale impeto di nuove forze scotesse nel secolo XIII tutta la vita italiana, trasformatasi profondamente e rinnovatasi da quella che era alla caduta dell'Impero. Strumento naturale alla manifestazione delle idee e dei sentimenti nuovi era ormai da lunga pezza il linguaggio volgare, che era il solo usato nella pratica quotidiana della vita e che, sappiamo bene, aveva violato con baldanza giovanile le barriere del latino, riducendo questo ad una forma ben lontana dalla forma classica (p. 25). Se alla stesura dei documenti pubblici e degli atti notarili quel barbaro gergo poteva essere adatto e sufficiente, se gli scrittori di materie dottrinali potevano ancora accontentarsene, esso non conveniva all'espressione dei nuovi sentimenti e della nuova visione della vita e dell'universo. Nessun documento meglio della cronaca di frate Salimbene col suo rozzo latino, ci mostra il contrasto del volgare colla lingua antica e quasi l'impaziente agitarsi e divincolarsi del pensiero nuovo sotto ad una veste che in nessun modo gli si attagliava.

Nel rifiorire degli studi, alcuni scrittori s'industriavano a

modellare più fedelmente sui classici il loro latino, e questi tentativi, che non tardarono a sortire esito fortunato, erano spalleggiati dalla tradizione lunga e tenace e dal sentimento, sempre vivo negli Italiani, di essere gli eredi legittimi dei Romani; sentimento, che faceva considerare la lingua di Roma come la vera lingua italiana. Ma alla moltitudine di coloro che non sapevano affatto di latino o che pur avendone una cotale infarinatura, non erano in grado di apprezzare le bellezze, spontanee o artificiali, d'una poesia o d'una prosa latina, quelle scritture tanto più dovevano parere cose rimorte quanto più erano corrette e agghindate.

La letteratura non è un sollazzo di pochi sfaccendati o di pochi eruditi, ma una funzione della vita d'un popolo; è appagamento del bisogno estetico, il quale non è privilegio dei dotti, ma è sentito tanto più chiaramente e largamente quanto più intensa e matura è la vita del popolo. Nei discorsi che si tenevano nelle adunanze dei Comuni, negli ammaestramenti dei predicatori, nelle dichiarazioni e nei lamenti degli innamorati, nei racconti che allegravano gli ozi del borghese e del popolano, nelle preghiere che i fedeli inalzavano al Signore nel segreto delle pareti domestiche o dei privati oratori, circolava lo spirito della nuova età, conscio di sé e generatore di pensieri e di sentimenti che non erano quelli degli antichi romani, e quindi non potevano esprimersi nell'antica lingua di Roma. In fine quei discorsi, quelle prediche, quelle proteste d'amore, quei racconti, quelle preghiere erano già letteratura volgare, e lo spirito della nuova vita era sí vigoroso e sí alto, che i pregiudizi tradizionali e le difficoltà tecniche non poterono impedire che dall'espressione parlata si passasse all'espressione scritta, che cioè il volgare venisse usato nella composizione di opere letterarie. L'avvento del nuovo idioma agli onori della letteratura è il correlativo letterario di quel gran fatto politico che è l'affermarsi e il trionfare del laicato contro il potere chiesastico e feudale.

In sulle prime, diretto a fini cui la solenne lingua dei classici non degnava servire, il volgare non si contrappose al latino e procedette modesto per le sue vie. Quegli stessi

che sapevano maneggiare l'antica lingua del Lazio, non si fecero scrupolo d'usare talvolta nelle loro scritture l'idioma del volgo, anche perché sorrideva loro il pensiero di parlare ad un pubblico più largo che non fosse quello degli eruditi. Inoltre l'esempio dell'uso del volgare a fine letterario veniva di Francia, dove la men diffusa, anche se in alcun tempo più intensa, tradizione classica aveva reso possibile il precoce fiorire (fino dal secolo XI) di due cospicue letterature volgari, la francese e la provenzale. La lotta tra il volgare italiano e la lingua latina si venne via via accendendo e infervorando a mano a mano che gli studi classici risorti rinnovellavano il facile e corretto uso del latino e il dominio del volgare si estendeva e si rassodava. Protrattasi con alterna fortuna fino al secolo XVI, essa terminò, com'era fatale, colla vittoria dell'italiano e con un ritorno alla pacifica convivenza letteraria delle due lingue, convivenza che non può dirsi neppure oggi cessata.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia della letterat. ital.*, Milano, 1822-26, vol. IV. A. Bartoli e A. Gaspary, opp. e luoghi citt. F. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà ital. del m. e.*, 2.ª ediz., Milano, 1899. G. Manacorda, *Storia della Scuola in Italia*, vol. I. *Il medio evo* in due parti, Palermo 1914. Saggi di alcuni testi, nei citati libri del Casini e del Piccioni. — **2.** U. Balzani, *Le cronache italiane nel m. e.*, 3.ª ediz., Milano 1909. *Chronica fr. Salimbenis Parmensis*, Parma 1857, nei *Monumenta ad prov. Parmensem et Placent. pertinentia*, vol. III; una nuova e assai migliore edizione per cura di O. Holder Egger, nei *Monumenta Germaniae*, Script., vol. XXXII. — **4.** Sulla filosofia di S. Tommaso e di S. Bonaventura, G. Gentile, *La filosofia*, in corso di pubblicazione nella *Storia dei generi letterarii*, lib. I, capp. II e III. — **5.** F. Novati, *Pier della Vigna*, nel vol. *Freschi e minii del Dugento*, Milano 1908. — **6.** I canti per la vittoria di Parma, nei *Monumenta Germaniae*, Script. XVIII, 790; la satira ghibellina, in Huillard Bréholles, *Vie et correspondance de P. de la V.*, Parigi 1865, p. 462 sgg. — **7-8.** A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III. *L'arte romanica*, Milano 1903; IV. *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1905; V. *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906. G. Urbini, *Disegno storico dell'arte italiana*, Parte I (dal sec. I al XV), Torino, Paravia, 1903; G. Natali e E. Vitelli, *Storia delll'arte ad uso delle scuole e delle persone colte*, vol. I, Torino 1907.

CAPITOLO III

Origine della poesia didattica e narrativa in volgare

1. Considerazioni generali sull'origine della letteratura volgare. — 2. Documenti di poesia volgare nel sec. XII. — 3. I poemetti di G. Patecchio, di Uguccione da Lodi, di Pietro da Bascapè, di Giacomino da Verona, — 4. di Bonvesin della Riva, e altri componimenti didattici e narrativo-religiosi dell'Italia superiore. — 5. L'epopea carolingia. — 6. Poemi franco-veneti del ciclo carolingio. — 7. Le leggende classiche del m. e., e i poemi franco-veneti del ciclo classico. — 8. Poemi cavallereschi in dialetto veneto.

Sull'origine della letteratura volgare.

1. Entrano nel dominio della letteratura intesa nel suo piú ampio significato tutte le opere che nella disposizione e nell'esposizione della materia hanno di fatto o dovrebbero avere, secondo l'intendimento dello scrittore o lo scopo cui sono rivolte, pregi d'ordine, di perspicuità, di leggiadria e d'efficacia. Una lettera familiare o una serie di notamenti cronistici sono opere letterarie solo quando riescano a produrre nel lettore diletto, commozione, persuasione, anche se l'autore non abbia avuto di mira un tal fine. Ma un poema, una lirica, un dramma, una novella, un romanzo, una storia, un trattato scientifico, un discorso, anche se infelicemente concepiti e peggio eseguiti, sono pur sempre opere letterarie, perché gli autori non possono esservisi accinti senza certi, benché vari e variamente diretti, intendimenti d'arte. È naturale però che la storia della letteratura, nella scelta delle opere di cui debba parlare, abbia a tener conto piú dei fatti che delle intenzioni.

I documenti del volgare italiano enumerati nel primo capitolo (pag. 27 sg.), documenti che non furono composti con intenzioni artistiche, né producono nel lettore gli effetti dell'arte, non ispettano dunque alla storia della letteratura italiana. Quando questa cominci, cioè quando, dove e da chi sia stata primamente composta un'opera che meriti nome di letteraria, sarebbe ozioso indagare. Pervenuti gli idiomi vol-

gari ad un grado ragguardevole di maturità, e la nazione a quello stadio di sviluppo intellettuale e psicologico che abbiamo descritto, era naturale che molti in piú luoghi tentassero d'aprire le vie dell'arte alla parlata nativa, senza che l'uno sapesse dell'altro. Similmente non mette conto discutere se lo facessero prima in prosa o in poesia. I piú antichi monumenti letterari che oggi conosciamo, sono di poesia: ma non ci potremmo meravigliare, se un giorno venisse fuori un piú antico monumento di prosa, perché nelle letterature di formazione riflessa, come la nostra, non operano quelle condizioni psicologiche per le quali l'attività fantastica dello spirito umano s'afferma prima dell'attività razionale nelle letterature sorte spontaneamente senza l'impulso di tradizioni letterarie preesistenti, e svoltesi di pari passo col graduale svilupparsi dell'intelletto e della coscienza della nazione. La verseggiatura della poesia volgare fu naturalmente ritmica, perché le lingue romanze, avendo perduto il senso della quantità, non potevano non adottare quella nuova specie di verso che già erasi affermata nella poesia latina medievale (cfr. pag. 12 sg.).

Documenti di poesia volgare nel sec. XII.

2. Reliquie d'una piú ricca produzione perduta per noi, avanzano alcuni pochi componimenti, i quali o con certezza o con ragionevole verosimiglianza possono attribuirsi al secolo XII. Vuol essere rammentata in primo luogo una rozza iscrizione composta di quattro endecasillabi rimanti a coppie, che si leggeva un tempo in mosaico sull'arco del coro del duomo di Ferrara e che risalirebbe al 1135. Alcuni le negano tanta antichità; ma i loro argomenti non mi paiono decisivi. D'intorno al 1190 è il contrasto bilingue del trovatore provenzale Rambaldo di Vaqueiras, il quale nella sua propria lingua chiede amore ad una popolana genovese, e questa risponde nel suo dialetto, respingendo l'importuno. Un ritmo storico di quattro versi serba memoria della presa d'un castello nel Bellunese avvenuta nel 1193 o nel 1196. Poco più tarda è una cantilena monorima, nella quale un giullare toscano cantò le lodi d'un Grimaldesco di Lornano, vescovo di Iesi nel 1197. Ma pare dubbio che spettino al XII secolo e non piuttosto ai primordi del successivo il *Ritmo*

cassinese, singolare componimento in dialetto campano, dove due personaggi disputano sotto forme allegoriche della vita mondana e della celeste a fine didattico, e un poemetto dello stesso metro (strofe di ottonari monorimi chiuse da due endecasillabi a rima baciata), che narra la leggenda di S. Alessio.

Secolo XIII

3. Come la letteratura poetica volgare del secolo XIII deve essere stata nel fatto assai piú ricca che quella del secolo precedente, cosí i documenti che ce ne sono pervenuti, sono assai piú numerosi e svariati. Allora ogni regione portò alla nuova letteratura il suo contributo, improntato di peculiari caratteri sostanziali e formali. La poesia didattica e narrativa, sacra e profana fiorí specialmente nell'alta Italia; la lirica religiosa nell'Italia centrale: dal Mezzogiorno si diffuse quella nobile lirica d'amore che avendo per le condizioni stesse in cui sorse, un carattere meno ristrettamente locale, diede il primo avviamento alla formazione d'una letteratura veramente italiana. Di tutta codesta produzione è scarsa in sulle prime l'originalità. I suoi modelli quanto alle forme, le sue fonti per la contenenza erano la poesia ritmica latina, la poesia di Francia o di Provenza, opere ascetiche e morali, latine e francesi, le tradizioni e le credenze del popolo. Ma frattanto il pensiero italiano veniva addestrandosi all'uso del suo nuovo strumento e si preparava agli alti voli cui lo vedremo assorgere negli ultimi decenni del secolo.

Patecchio.

Fra i rimatori dell'Italia superiore, quello a cui i documenti finora scoperti assegnano il primo posto in ordine di tempo, è Girardo Patecchio (latinam. *Pateclo;* nel dialetto *Pateg* col *g* dolce) da Cremona, che il 23 luglio 1228 assistette qual testimonio al giuramento della decenne alleanza stretta fra Cremona e Parma a danno dei Piacentini. Di lui, che dovette essere uomo sollazzevole e mordace, ci sono pervenuti uno *Splanamento de li proverbii di Salomone*, arida raccolta d'ammaestramenti morali desunti dai *Proverbi*, dall'*Ecclesiastico* e da libri moraleggianti medievali, e le *Noie*, nelle quali imitando un genere poetico caro ai Provenzali (*enueg*, noia) e piú tardi ad altri rimatori italiani, ma ravvivando d'una vena comica il carattere didascalico del componimento, il Patecchio enumera tutte le cose che gli ren-

dono incresciosa la vita. Lo *Splanamento* (interpretazione, parafrasi) è scritto in alessandrini rimati a coppia; le *Noie* invece sono una canzone metricamente foggiata alla provenzale e dal Patecchio mandata a un Ugo di Perso, che gli rispose con due altre canzoni nello stesso metro e sulle medesime rime.

Uguccione e Bascapè.

Tendenza insegnativa hanno anche il *Libro* di Uguccione da Lodi (metà del sec. XIII) e il *Sermone* del milanese Pietro da Barsegapè o Bascapè (latinam. *de Basilica Petri*), finito prima del 1274. Nei loro rozzi versi questi scrittori predicano la vanità dei beni mondani per trarre l'uomo a penitenza e all'eterna salvezza; Uguccione, ravvalorando i suoi ammaestramenti di meditazioni ascetiche, il Bascapè facendoli sgorgare dall'esposizione, semplice e fedelmente calcata sui sacri testi, della grande epopea cristiana dalla caduta di Adamo alla redenzione e al giudizio finale.

Giacomino da Verona.

Frate Giacomino da Verona, un francescano vissuto nella seconda metà del secolo XIII, descrisse ne' suoi due poemetti *De Ierusalem celesti* e *De Babilonia infernali,* in quartine monorime di versi alessandrini, i gaudi del Paradiso e i tormenti dell'Inferno, a edificazione e correzione del popolo, cui si rivolge. La materia non è nuova, anzi appartiene alla tradizione medievale; rozza e ingenua è l'arte del veronese, ma pur non di rado efficace. Egli toglie naturalmente linee e colori per la rappresentazione del mondo ultraterreno dalla realtà terrena, e nella descrizione dell'Inferno mescola il terribile al comico e al satirico, come ad es. là dove Belzebú mette ad arrostire un dannato « come un bel porco, al fogo, En un gran spe *(spiedo)* per farlo tosto cosro *(cuocere)* », e conditolo con sale e vino e fiele e aceto e tossico, ne fa un manicareto per Satanasso, che lo rimanda al cuoco perché non gli pare ben cotto.

Bonvesin della Riva.

4. Superiore ai rimatori volgari nominati fin qui, per la copia, la varietà e l'arguta vivezza delle sue opere, è Bonvesin della Riva, milanese, la cui lunga vita si protrasse almeno fino al 1313. Maestro di grammatica, egli era dotato d'una cultura letteraria e storica, larga e soda ancorché prettamente medievale, di cui fanno fede un trattato, parte

in prosa e parte in distici latini, *De discipulorum praeceptorumque moribus seu Vita scolastica*, e l'operetta storica e statistica *De Magnalibus* (delle grandezze) *urbis Mediolani*, fonte al cronista milanese Galvano Flamma.

Nelle sue poesie volgari, scritte in quartine monorime di versi alessandrini, anche Bonvesin tende ad ammaestrare e correggere il popolo, ma i suoi ammaestramenti atteggia ed esemplifica in forme svariate. Il dialogo o contrasto era assai in voga nella poesia medievale latina, nella quale troviamo, per es., una *Altercatio rose et viole*, un *Conflictus ovis et lini*, un *Conflictus Veris et Hiemis*, una *Disputatio mundi et religionis*. Bonvesin si compiacque di trattar codesto genere in volgare, e per esortare i lettori a vita costumata e religiosa immaginò disputanti la violetta modesta e la rosa superba, la mosca spensierata e la formica operosa, il gennaio pigro e gli altri mesi dell'anno, la Vergine e Satana, e via dicendo.

Di sacre leggende è ricchissima la letteratura medievale latina; molte delle quali erano già state rimaneggiate in lingua francese nei secoli XII e XIII e molte furono raccolte da un contemporaneo di Bonvesin, Jacopo da Varazze, nella latina *Legenda aurea*. Attingendo alle dettature preesistenti, latine o francesi, il rimatore lombardo raccontò nuovamente nel suo idioma nativo la leggenda di Giobbe, di S. Maria Egiziaca, di S. Alessio, quella del cavaliere che aveva per servitore il diavolo, quella di frate Ave Maria ed altre ancora, con gradevole ingenuità e con abilità di narratore semplice e colorito. Un intento didattico-religioso egli ebbe pure nel comporre il cosiddetto *Libro delle tre scritture*, poema dettato nel solito metro, tutto pervaso d'austero spirito ascetico, e singolare per certe corrispondenze simmetriche delle sue varie parti. Quivi Bonvesin tratta della vita umana e delle dodici pene dell'Inferno *(Scrittura negra)*, della Passione di Cristo *(Scrittura rossa)*, della morte del giusto e dei dodici gaudi del paradiso *(Scrittura dorata)*. Precetti di buona creanza egli invece raccolse nel poemetto sulle cinquanta *Cortesie da desco*, specie di galateo che insegna come si debba comportarsi a tavola.

Altri componimenti didattici e narrativo-religiosi dell'Italia superiore.

Tutte queste poesie sono documenti preziosi degli spiriti e delle tendenze della società medievale, e come tali si stringono in una sola famiglia con parecchie altre anonime, religiose e didattiche, composte nel secolo XIII nella stessa regione lombardo-veneta. Sono leggende di santi, un poemetto sulla Passione di Cristo, altri poemetti d'argomento ascetico, una parafrasi rimata del Decalogo, probabilmente bergamasca, e certa poesia in quartine monorime, la quale svolge uno dei temi piú diffusi nella letteratura del medio evo, il biasimo delle donne, seguendo in parte un originale francese. Sacre leggende, preghiere, ammaestramenti morali, regole di buona creanza sono gli argomenti trattati anche in una raccolta di rime genovesi, nella quale s'incontrano pure canti storici e politici, regole d'igiene, satire contro i vizi degli ecclesiastici. Queste poesie furono scritte, per lo piú in novenari a rime accoppiate o incrociate, verso la fine del secolo XIII e sul principio del XIV da un notaro genovese, il cui nome ci è ignoto.

Nei componimenti del Patecchio, di Uguccione, di Bascapè, di Giacomino da Verona, di Bonvesin e negli anonimi testè menzionati si nota appunto quel certo livellamento delle parlate locali in una lingua abbastanza uniforme, di cui nel primo capitolo (pag. 29 seg.) abbiamo detto le ragioni ed i modi. Nel dialetto usato da Bonvesin non mancano alcune caratteristiche lombarde, né in quello di fra Giacomino le veronesi; ma solo ad un occhio esercitato vien fatto di rilevarle di sul fondo linguistico comune, formatosi per l'affinità dei vari dialetti (la quale nel secolo XIII era maggiore che ora non sia), per le frequenti relazioni tra paese e paese e per l'influsso del latino, del provenzale e del francese.

L'epopea carolingia.

5. Il poemetto sulla Passione, di cui s'è fatto cenno pur ora, comincia cosí:

Audí bona zent, questa mïa rason
col cor e cum la ment e cum la entensïon,
la qual no è parabole, né flabe, né canson,
anse de Jesú Cristo la vera passïon
trata for de Vangeli, de libri e de sermon.

Dai quali versi appare che esso era, come altri componimenti affini, destinato alla recitazione dinanzi al popolo e che il pio autore mirava all'edificazione degli ascoltatori. Perciò egli contrappone la materia sacra ed ecclesiastica de' suoi poemetti alle *favole* e alle *canzoni*, alludendo certamente ai racconti epici e cavallereschi con cui altri cantastorie, e forse in altre occasioni egli stesso, solevano intrattenere il popolaresco uditorio.

L'Italia non ebbe un'epopea eroica sua propria, simile a quella che si riscontra alle origini d'altre letterature. Il succedersi di varie dominazioni straniere nei primi secoli del medio evo, e quindi la mancata fusione dei vinti coi vincitori, le divisioni politiche dei secoli piú tardi, l'indole stessa del popolo e il persistere della tradizione classica impedirono la formazione d'un vigoroso e nuovo sentimento nazionale. Talché sebbene sorgessero qua e là leggende locali, come quelle sulle origini delle città e altre sulle invasioni d'Attila, l'Italia non ebbe quella spontanea e concorde attività degli spiriti per cui tutto un popolo moltiplica e svolge con lavorio incessante le leggende spicciolate e ne crea un tutto omogeneo, specchio del suo carattere, cioè una vera epopea nazionale ispiratrice d'una ricca produzione poetica.

Una siffatta concorde attività degli spiriti ebbe invece la Francia, dove la nuova coscienza nazionale, sorta dalla fusione dei Franchi dominatori coi Galli romanizzati, favorí l'elaborazione epica dei racconti storici e produsse una grande epopea, che intorno al nome di Carlo Magno e dei suoi paladini raccolse, trasformati poeticamente e arricchiti di fantasiose invenzioni, i fatti piú gloriosi o piú cospicui della nuova nazione francese. Cosí dal secolo XI al XIV s'ebbe una copiosa fioritura di poemi *(chansons de geste)* in lingua francese antica, ai quali diedero argomento le leggende carolinge svoltesi nell'età precedente e che erano recitati in ritmo monotono con l'accompagnamento della viola *(vielle)* dai troveri (*trouvères,* inventori, autori), o da giullari (*ioculatores, jongleurs,* semplici recitatori), per le piazze, nei castelli, negli accampamenti guerreschi. La piú famosa tra le *chansons de geste* è la *Chanson de Roland,* composta nella seconda metà del

secolo XI in serie monorime di decasillabi francesi (endecasillabi per noi, che, data l'indole della nostra lingua, prendiamo a base dei computi il verso piano). Quivi con arte rozza ed ingenua, ma con calore di sentimento patrio, con potente rappresentazione, con austera intonazione religiosa, è cantata la sconfitta toccata l'anno 778 alla retroguardia dell'esercito di Carlo Magno nelle gole dei Pirenei a Roncisvalle, colla morte d'Orlando.

L'epopea carolingia si propagò assai per tempo oltre ai confini della Francia. Della sua diffusione in Italia, che risale almeno al secolo XI, furono principal veicolo i giullari che accorrenti dovunque calca di popolo desse speranza di lauti guadagni, avevano frequenti occasioni di venire di qua dalle Alpi, specialmente quando pellegrinaggi numerosi movevano alla volta di Roma. Pervasa da un profondo spirito di religione, che le dava carattere di universalità, e dominata dalla figura di Carlo Magno restauratore di quell'Impero ch'era gloria d'Italia, l'epopea carolingia s'acclimatò facilmente nella penisola nostra, vi pose salde radici, e primamente nella Marca Trevigiana, anzi in tutta la bassa valle del Po, diede origine ad una letteratura cavalleresca, che suol dirsi franco-veneta o franco-italiana.

Poemi franco-veneti carolingi

6. Le si dà questo nome specialmente per la ragione della lingua in cui è scritta, un'ibrida lingua nella quale si mescolano in varia misura elementi fonetici, morfologici, sintattici e lessicali dell'antico francese e del dialetto veneto. Il francese, che nel secolo XIII aveva già una letteratura ricca e gloriosa, era allora reputato la lingua piú dilettevole e piú acconcia al genere narrativo e didattico. Fu usato, come vedremo, da scrittori italiani anche nella prosa; nella materia epica di Francia era siffattamente connaturato, che passata in Italia, quella materia serbò in sulle prime la sua veste linguistica originaria; il che non può far meraviglia, ove si pensi che l'intelligenza del francese, allora che le lingue romanze erano piú prossime alla loro fonte comune, doveva riuscir facile alle popolazioni dell'alta Italia. Ma poiché i narratori italiani erano per lo piú uomini di scarsa cultura, avveniva che nel trascrivere o ripetere i racconti venuti

di Francia o nel congegnarne di nuovi sullo stesso stampo, essi usassero un francese tanto piú inquinato di elementi nostrali quanto piú imperfetta era la conoscenza e la pratica che avevano di quella lingua. Ond'è che assai varia è la forma idiomatica dei poemi franco-veneti e vario il grado dell'ibridismo, e che mentre in alcuni troviamo un francese ricco sí di italianismi, ma pure abbastanza regolare, altri ci si presentano in un gergo come questo:

Davant Karlon s'estoit Rolandin,
O il manue cum faroit un mastin;
Avant ni arer non guarda le fantin
Se no a la çarne et al pan et al vin;
Gran çoja n'oit qui qu'erent vesin (1).

Questi rozzi versi spettano ad una vasta composizione ciclica, nella quale un anonimo giullare veneto raffazzonò racconti francesi, giunti a lui forse per via della tradizione orale, intorno a Buovo d'Antona, alla madre e alla giovinezza di Carlo Magno, a Uggeri il Danese, alla perseguitata moglie di Carlo, inserendovi anche la leggenda, forse italiana, della nascita d'Orlando. D'invenzione originale italiana è per gran parte la materia di due altri poemi franco-veneti, l'*Entrée en Espagne* d'un ignoto padovano e la *Prise de Pampelune* del suo continuatore Niccolò da Verona. Vi si narra la spedizione di Carlo in Ispagna per conquistare il santuario di San Jacopo e rendere libero il cammino ai pellegrini; e l'italianità degli autori si manifesta nel titolo di senatore romano e gonfaloniere di Santa Chiesa dato ad Orlando e nella parte notevole fatta ai Lombardi e a re Desiderio, personaggio sconosciuto all'epica di Francia. In codesti tre poemi poi appariscono già alcuni dei caratteri che divennero peculiari dell'epopea cavalleresca italiana: il raggruppamento dei traditori nella famiglia *(gesta)* dei Maganzesi, la singolare importanza delle guerre carolinge di Spagna e la ten-

(1) Dinanzi a Carlo si stava Orlandino, dove mangia come farebbe un mastino; avanti nè indietro non guardava il fanciullo, se non alla carne e al pane e al vino; grande spasso n'ebbe chi era vicino.

denza a interrompere il racconto principale con episodi romanzeschi narranti avventure dei paladini in Oriente. Il metro è la serie monorima di decasillabi, come nelle più antiche *chansons de geste*, o di dodecasillabi (versi di quattordici sillabe, contando all' italiana) come nelle piú recenti. Altri poemi franco-veneti sono soltanto copie piú o meno alterate d'originali francesi.

Le leggende classiche nel medio evo.

7. Anche alcuni racconti riguardanti eroi e fatti della classicità ebbero nel medio evo larga e veramente popolar diffusione, ma non nella forma e col colorito originario, sí in un aspetto alterato secondo lo spirito della nuova età. Perciò piú volentieri che alle fonti storiche antiche, le quali per il loro stesso carattere mal rispondevano alla generale vaghezza d'invenzioni fantastiche, si ricorreva ai poeti o a tarde compilazioni della decadenza, nelle quali alla storia già si mescolava l'elemento leggendario. Se Virgilio, Lucano, Stazio erano il principale fondamento delle narrazioni intorno ad Enea, a Cesare e alla guerra di Tebe, i fatti d'Alessandro Magno s'apprendevano, direttamente o indirettamente, da un romanzo greco del II secolo d. C. voltato in latino nel IV da un Giulio Valerio e poi compendiato nell'*Historia de praeliis*; e quelli della guerra di Troia da due opere apocrife ascritte a Darete Frigio e a Ditti Cretese, nelle quali si pretendeva di leggere l'autentico racconto di due testimoni di veduta. Nelle rielaborazioni medievali codesta materia classica assume un carattere spiccatamente feudale e cavalleresco; i personaggi antichi ci appaiono in figura di re, di principi, di cavalieri dell'età di mezzo, vaghi d'avventure e corteggiatori delle antiche eroine trasformate in galanti castellane; la loro religione è la cristiana; i costumi familiari, cittadini e guerreschi sono quelli del medio evo.

Poemi franco-veneti del ciclo classico.

Già nel secolo XII le leggende classiche erano state narrate in poemi e romanzi francesi. A questi e men di frequente alle fonti latine s'attennero gli Italiani quando nel secolo XIII e nei successivi vollero trattare in latino o in volgare, in prosa o in versi la stessa materia. Abbiamo già ricordato il poema latino su Alessandro, di Wilichino da Spoleto (pag. 44); nel 1287 Guido delle Colonne, giudice a

Messina compiva la sua *Histoira destructionis Troiae* scritta in prosa latina sulle orme del *Roman de Troie* di Benedetto de Sainte-More; di parecchie altre dettature italiane della materia antica ci avverrà di far menzione piú innanzi. Nella letteratura franco-veneta sono due i poemi d'argomento classico: le anonime *Enfances Hector*, dove è narrata una lotta di Ettore giovinetto con Ercole e che pare siano opera della fantasia individuale d'un verseggiatore cui fossero familiari le leggende troiane cantate in Francia; e un rimaneggiamento della *Farsalia* dovuto al già rammentato Niccolò da Verona.

Poemi in dialetto veneto.

8. La letteratura franco-veneta si mantenne viva e feconda fin dopo la metà del secolo XIV, al quale sono da riferirsi almeno i poemi del trovero veronese. Ma già nel secolo XIII le parlate locali s'erano venute affermando anche nell'epica, e sono appunto di quel tempo o dei primordi del secolo successivo un poema su *Buovo d'Antona* e due redazioni d'un racconto tratto dal *Roman de Renard*, in dialetto veneziano con qualche coloritura francese. Del *Renard*, vasto poema francese che narra le leggende satiriche, tanto care al medio evo, della volpe e del lupo, poche altre tracce si riscontrano nella nostra letteratura. Grande fortuna ebbe invece l'epopea carolingia poi che si fu trasferita dalla valle del Po in Toscana. Noi ne impareremo a conoscere le vicende, quando, prossima a toccare la sua piú alta perfezione, la prenderemo nuovamente in esame.

Bibliografia

A. Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milano 1880, cap. III e II, § 3. A. Bartoli, *Storia*, vol. II, capp. III, V, II. A. Gaspary, op. cit., vol. I, cap. VI e V. G. Bertoni, *Il Duecento*, Milano, Vallardi, 1911, cap. XII, III e IV. G. Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, discorsi I e II, in *Opere*, I, 27 sgg. Per le edizioni delle scritture volgari dei secoli XIII e XIV, sia qui citato una volta per tutte, F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei sec. XIII e XIV*, 4.ª ediz. con Appendice, Bologna 1884, con supplementi ed indici di S. Morpurgo, nel *Propugnatore*, Nuova Serie. La piú copiosa raccolta di lavori e di notizie sugli avanzamenti degli studi intorno alla letteratura italiana d'ogni secolo, è il *Giornale storico*

della letterat. ital. diretto già da F. Novati e R. Renier e ora da V. Cian, che si pubblica a Torino dal 1883. Piú pronta notizia sulle nuove pubblicazioni dà ora *La Rassegna* diretta da F. Flamini e A. Pellizzari (Napoli 1916 sgg.), già *Rassegna bibliografica della letterat. ital.* (Pisa) fondata da A. d'Ancona. Ampi saggi di quasi tutti i testi rammentati in questo capitolo sono nella *Crestomazia italiana dei primi secoli* di E. Monaci, Città di Castello, fasc. I, 1889, fasc. II, 1897, dove è pure la relativa bibliografia. — 2. Contro l'autenticità dell'iscrizione ferrarese, A. Belloni, negli *Studi medievali*, II, 1906, p. 219 sgg.; in favore, G. Bertoni, negli stessi *Studi*, II, 1907, p. 477 sgg. Per il ritmo bellunese, I. Sanesi, nel vol. *Scritti varii di erudiz. e critica in onore di R. Renier*, Torino, 1912, p. 453 sgg. Sulla cantilena toscana, F. Torraca, nella *Rivista d'Italia*, a. IV, 1901, vol. I, p. 229 sgg. Sul *Ritmo cassinese*, F. D'Ovidio, negli *Studi romanzi* della Società filologica romana, VIII, 1912, p. 101 sgg. E. Monaci, *Antichissimo ritmo volgare sulla leggenda di S. Alessio*, nei *Rendiconti* dell'Accademia dei Lincei, S. V., vol. XVI, 1907, p. 103 sgg. — 3. F. Novati, *Girardo Patecchio e le sue « Noie »*, nei *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, S. II, vol. XXIX, 1896. A. Zenatti, *Gerardo Patecchio e Ugo di Perso*, negli *Atti dell'Accad. lucchese*, XXIX, 1897. — 4. La maggior parte delle poesie di Bonvesin fu pubblicata da I. Bekker, nei *Rendiconti dell'Accademia di Berlino* nel 1850-51; il *Contrasto dei mesi* da E. Lidforss, Bologna 1872 (*Scelta di curiosità lett.*, 127); il *Libro delle tre scritture*, quasi ad un tempo, da V. de Bartholomaeis (Roma 1901) e da L. Biadene (Pisa 1902). Sulla poesia di Bonvesin, F. Novati, *Poesia milanese de' vecchi tempi*, nella *Nuova Antologia* del 1.° marzo 1909. F. L. Mannucci, *L'anonimo genovese e la sua raccolta di rime*, Genova 1904. — 5. 6. 7. 8. G. Paris, *La littérature française au moyen âge*, 3.ª ediz., Parigi, 1906, Parte, I, sez. I, capp. I e II. C. Nyrop, *Storia dell'epopea francese, del m. e.*, traduz. dal danese, Firenze 1886. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, 2.ª ediz. Firenze 1900, *Introduzione*. P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, negli *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma 1903), IV, 61 sgg.

CAPITOLO IV

La lirica popolaresca nel secolo XIII

1. S. Francesco d'Assisi e le *Laudes creaturarum*. — 2. Il movimento francescano e la lauda sacra. — 3. Jacopone da Todi. — 4. Laudi drammatiche. — 5. Lirica popolaresca amorosa e giocosa: Cielo Dalcamo. — 6. Lirica popolaresca d'argomento storico: il serventese dei Geremei e dei Lambertazzi.

1. Ispirata da sentimenti che nel popolo erano dovunque vivaci e profondi, la lirica religiosa in volgare può ben credersi sorta ad un tempo in più luoghi, benché a dimostrar questo asserto ci manchino i documenti diretti. Ma un impulso vigoroso essa ebbe da quel nuovo fervore di pietà, che auspice san Francesco d'Assisi, si propagò nei primi decenni del secolo XIII; e fu nell'Umbria la sua prima fioritura rigogliosa. S. Francesco d'Assisi.

Nato intorno al 1182, san Francesco trascorse la sua prima gioventù fra gli spassi e i bagordi; ma quando, passati di poco i vent'anni, si riebbe da una grave malattia, egli sentì spuntare in sé un amore intenso per la solitudine e la contemplazione, una profonda simpatia per i poveri e i sofferenti, un desiderio di calma, una dolce aspirazione agli intimi compiacimenti dello spirito. Volte le spalle ai piaceri materiali, cominciò una vita di privazioni e di lotte con sé stesso e col padre, Pietro Bernardone, ricco mercante di tessuti, e nelle sue esaltazioni mistiche si credette chiamato da Cristo all'adempimento d'una grande missione (1209). Vivere miseramente guadagnando col lavoro o mendicando il pane, affratellarsi coi poveri e recar loro il conforto che viene dalla comunanza dei patimenti, soccorrere e curare i colpiti dalle malattie più ributtanti, predicare la pace fra gli uomini e infiammare gli altri del fuoco d'amore di cui ardeva egli stesso, fu l'ideale a cui Francesco si consacrò tutto con l'entusiasmo che gli

veniva dalla sua fede pura e viva e dalla sua brama di tutta trasfondere l'anima sua nell'amore di Dio.

I tempi volgevano propizi a un intimo rinnovamento della coscienza umana, perchè gli spiriti, stanchi delle lunghe lotte politiche, sgomentati dallo spettacolo di corruzione che offrivano la Chiesa e gli ordini monastici, e combattuti tra il desiderio d'una riforma e le eresie che da questo desiderio erano germogliate numerose, anelavano ad un'era di pace, di concordia, d'amore. Prossimo ne annunciavano l'avvento le profezie dell'abate Gioachino, che traendo i sacri testi a sottili interpretazioni allegoriche, aveva, dal suo monastero di Fiore in Calabria, diffusa, verso la fine del secolo XII, la fede in una certa filosofia della storia, secondo la quale al regno del Figliuolo o della sapienza, succeduto a quello del Padre o della legge, doveva succedere il regno dello Spirito Santo o dell'amore. Per questo, facile e larga eco trovò la voce del poverello d'Assisi, che predicava il ritorno al puro ideale evangelico e riaccendeva negli animi il culto interiore di Dio, raffreddatosi nella superstizione e nella materiale esecuzione delle pratiche devote. I seguaci di Francesco divennero ben presto numerosi, e nel 1210 papa Innocenzo III dava « il primo suggello a *lor* religione » (Dante, *Parad.*, XI, 93), cioè concedeva loro provvisoria licenza di seguitare nel loro tenore di vita. Nel 1223 Onorio III sanciva la regola dell'Ordine francescano, che nato fuori della gerarchia ecclesiastica, veniva così per l'umile sommissione del Fondatore ad assoggettarsi alla giurisdizione della Chiesa. Più tardi nel corso dei secoli XIII e XIV l'interpretazione della regola diede luogo a dissidi dei Francescani tra loro e coi papi, e si formarono sette eretiche di Francescani fieramente perseguitate dalla Chiesa.

Le Laudes Creaturarum.

Quando nella solitudine della campagna Francesco s'inebriava nella contemplazione dell'opera magnifica del Creatore, o quando si faceva apostolo di pace, d'amore e di penitenza fra il popolo, egli effondeva spesso la piena de' suoi sentimenti in canti improvvisi, come un giullare. Nel suo amore infinito per Dio e nella sua profonda umiltà, il Santo si sentiva unito da un vincolo di carità con tutte le creature,

perfino con gli animali, con gli astri, con gli oggetti inanimati; e in un momento di fervore compose certe *Laudes creaturarum*, nelle quali invita tutto il creato a dir le lodi del Signore. È però dubbio se il cosiddetto *Cantico del Sole*, componimento volgare di struttura ritmica inusata e mal definita, sia l'opera autentica del Santo (nel qual caso esso sarebbe un dei piú antichi monumenti della letteratura nostra, essendo Francesco morto nel 1226) o non piuttosto una rimanipolazione de' suoi concetti fatta nel secolo XIII o la traduzione d'un originale latino. Dopo l'invocazione dell'Altissimo, il cantico suona:

Laudatu si, mi signore, cum tucte le tue creature spetialmente messer lu frate sole, lu quale lu iorno allumeni per nui; e ellu è bellu e radiante cum grande splendore; de te, altissimu, porta significatione;

e seguita lodando il Signore «per sora *(sorella)* luna », per le stelle, « per frate ventu e per aere e nubilo e sereno », per « sor acqua », per « frate focu » e infine « per sora nostra morte corporale ».

Il movimento francescano.

2. Grande fu l'efficacia del movimento spirituale suscitato da san Francesco. Le popolazioni, assetate di pace e piene di fede, si lasciavano facilmente trascinare da quei fraticelli, che umili e profondamente convinti della loro missione, si mescolavano ad esse, partecipavano ai loro dolori e alle loro speranze e le riconducevano all'intima e diretta contemplazione dell'idealità ultraterrena. Cosí piú volte nel corso del secolo XIII si videro i discepoli del poverello d'Assisi rappaciare famiglie e Comuni discordi, volgere a penitenza peccatori induriti, e le turbe seguirli cantando canzoni sacre, che quei nuovi *giullari di Dio* nell'ebbrezza del loro misticismo componevano, giusta l'esempio del Fondatore.

Codesta poesia non poteva naturalmente essere se non lirica; la lingua era il volgare, che per effetto di quel movimento religioso di carattere laico e popolare, si sostituiva al latino degl'inni ecclesiastici. La *Lauda* (è questo il nome di tali componimenti in volgare) fiorí specialmente per opera dei sodalizi religiosi laici, delle fraternite o compagnie o

scuole, di cui l'uso, già anteriore a San Francesco, si fece piú frequente e si diffuse dall'Umbria in tutta Italia, dopo che nel 1258 il vecchio eremita Raniero Fasani ebbe suscitato in Perugia un movimento religioso, annunziando terribili punizioni celesti, esortando tutti alla penitenza e traendosi dietro schiere di gente, che ad imitazione di lui procedeva avvolta in vili sacchi, cantando laude, piangendo e flagellandosi a sangue. Tal fervore di pietà e, con esso, le compagnie dei *Disciplinati di Gesú Cristo* e l'uso di comporre sacre laude si propagarono ben tosto quasi in ogni regione d'Italia; ma le laude piú antiche par bene siano le umbre, componimenti rozzi e semplici quanto alla forma, ma spesso robusti nell'espressione del sentimento, dettati nel metro popolaresco della ballata piú o meno regolare. Dapprima, la contemplazione e quindi il racconto dei misteri della Passione, poi, anche la celebrazione d'altre sacre ricorrenze e la vita d'alcuni santi furono i loro argomenti.

Non solo dall'Umbria, ma anche dalla Toscana, dalle Marche, dagli Abruzzi, dal Veneto, dalla Lombardia, dal Piemonte provengono le raccolte di laude che ci sono rimaste. Spesso una medesima lauda s'incontra, rivestita delle forme dei vernacoli locali e piú o meno alterata, in raccolte spettanti a regioni diverse; prova della facilità con cui tali componimenti migravano d'un luogo in un altro, e del carattere tradizionale di siffatte raccolte. Molte laude che si trovano solo in manoscritti del secolo XIV furono certo composte nel precedente. Gli autori, i quali non miravano a far opera d'arte che loro ridondasse ad onore, ma solo opera di pietà, ci sono quasi tutti ignoti; si ricorda un tal Garzo vissuto nel secolo XIII, che compose *laude* per una confraternita cortonese, ed è famoso soltanto fra Jacopone da Todi, « che è divenuto in certo modo la personificazione del genere ».

Jacopone da Todi.

3. Apparteneva alla famiglia dei Benedetti e fino a quarant'anni fece l'avvocato. La tragica morte della moglie avvenuta circa il 1268, gli fece volgere le spalle alle leggi e ai piaceri e lo indusse ad aspra penitenza. Egli passava i suoi giorni in preghiere, in digiuni, in discipline; girava per le vie vestito di ruvido sacco facendo mille stranezze; stu-

diava ogni artificio per rendersi vile e spregevole agli occhi di tutti; cercava con lieto animo gli scherni e le ingiurie; ad altro non mirava che ad umiliarsi e ad annichilirsi per apparire piú degno dinanzi a Dio. Dopo dieci anni di questa vita entrò nell'ordine francescano, ma non volle mai uscire dalla modesta condizione di frate laico. Nelle sue laude, che sono molte, anche se si mettano da parte quelle che gli furono indebitamente attribuite, traspare l'aberrazione religiosa cui egli era in preda. Jacopone canta la sua *santa pazzia;* detesta tutti i beni terreni, salute, ricchezza, scienza, onore; invoca da Dio la grazia d'esser colpito dalle piú sozze malattie; augura letizia a chi lo svillaneggi; oppure s'abbandona all'ebbrezza dell'amore divino e questo esprime con immagini sensuali o con lunghe file d'esclamazioni che s'inseguono a perdita di fiato. Ma spesso anche svolge ardui ragionamenti teologici, e allora riesce contorto, freddo, oscurissimo; mentre quando si lascia trasportare dall'impeto dell'ispirazione, trova accenti pieni di sentimento, espressioni energiche, immagini di biblica grandezza e riesce efficace nella sua rozza semplicità. Cosí la poesia di Jacopone, che per lo piú ha la forma metrica della ballata, partecipa dei caratteri della poesia popolare.

Nei fieri dissidi tra i francescani conventuali, fautori d'una piú mite interpretazione della regola, e gli spirituali, fautori della stretta osservanza, Jacopone tenne le parti di questi, anche contro Bonifacio VIII, che di quelli s'era fatto patrocinatore. Contro la corruzione della Chiesa e contro il pontefice cui Dante preparerà il posto nel suo Inferno, scrisse poesie frementi d'ira e d'ironia, e quando scoppiò la guerra tra Bonifacio e i Colonnesi, fu assediato con questi in Palestrina. Caduta la terra, nel 1298, il fraticello tudertino fu chiuso in una tetra prigione, dove rimase, rallegrandosi ne' suoi versi dei patimenti corporali, ma implorando l'assoluzione dalla scomunica, finché non lo liberò Benedetto XI nel 1303. Tre anni dopo, Jacopone moriva nel convento francescano di Collazzone.

4. L'argomento delle laude umbre era spesso, come s'è detto, il racconto dei fatti della Passione. Ora, poiché questo nei Vangeli si svolge di sovente in forma dialogica, al- Laude drammatiche.

cune laude sono foggiate a dialogo, e la recitazione di queste, anziché esser fatta, come accadeva per le altre, da un solo cantore, doveva essere alternata fra vari. Laude drammatiche compose Jacopone, e altre molte se ne incontrano fra quelle (tutte anonime) con cui le devote confraternite celebravano nei loro oratorî le sacre solennità per il ciclo dell'anno ecclesiastico. La recitazione si faceva con un certo apparato scenico e i recitanti solevano vestirsi in modo adatto ai personaggi che dovevano raffigurare.

Tutto ciò non era una novità, perché già la Chiesa aveva instaurato l'uso dei cosiddetti *drammi liturgici,* nei quali i fatti della vita di Cristo erano posti sotto gli occhi dei fedeli in forma scenica. Legati strettamente al servizio divino, questi drammi dapprima seguirono passo passo i sacri testi, e la loro lingua fu il latino. Fattisi poi più indipendenti, uscirono di chiesa, s'ampliarono considerevolmente volgendosi anche all'intento di dilettare gli spettatori, e già nel secolo XII in Francia e in Ispagna cominciarono ad essere scritti nella lingua volgare. In Italia invece i drammi di carattere chiesastico si mantennero tenacemente ligi al latino, e furono le confraternite religiose laiche quelle che diedero voga alle rappresentazioni sacre in lingua volgare.

Di tale devota consuetudine i laudesi umbri ebbero forse l'esempio e l'eccitamento dai drammi liturgici; ma l'ispirazione e la materia trassero direttamente dai Vangeli e dalle sequenze, che ora traducevano con fedeltà e ora amplificavano, trascinati dall'ardente fantasia e dall'accensione del sentimento. Così la lauda, in origine soltanto lirica, diede nascimento a veri drammi rudimentali, dei quali studieremo, parlando della letteratura del secolo XV, le ulteriori fortune.

Le poesie didattiche e narrative dell'Italia superiore, composte in gran parte ad ammaestramento, a edificazione, a diletto del popolo, non possono per ciò stesso dirsi d'origine popolare. Gli autori di esse, o studiatamente o perché così portava il loro inculto ingegno, plasmarono in forme linguistiche e stilistiche popolari, precetti e racconti che non erano natural patrimonio del popolo in genere né del popolo italiano in ispecie, e lasciarono nelle opere loro un'im-

pronta individuale o almeno le tracce d'un pensiero collettivo estraneo al popolo. Interpreti di sentimenti già insiti per lunga tradizione e dalle nuove commozioni religiose rinfocolati nel cuore del popolo, furono invece i laudesi, che alle indefinite aspirazioni e alle incondite esclamazioni delle turbe flagellanti diedero qualche sviluppo e una cotal forma artistica; talché le laude, massime le piú antiche e piú semplici, possono ben ritenersi assai prossime alla primigenia poesia sacra di popolo.

Lirica amorosa e giocosa.

5. S'ingannerebbe a partito chi immaginasse il medio evo come un'età nella quale gli uomini ad altro non pensassero che al cielo, né d'altro si curassero che di preghiere e discipline. Anche allora le correnti del pensiero e della vita erano molteplici e forse piú che mai contrastanti. Perciò come accanto agli inni sacri latini fiorí la libera poesia goliardica, cosí nel popolo il sentimento religioso non soffocò i pensieri d'amore e di letizia, che comuni a tutti, erano da qualcuno espressi e fermati in poesiole agili e brevi, le quali divenivano proprietà comune di tutti. Di codesta poesia popolare forse nessun autentico documento antico è pervenuto fino a noi; ma se ne possono scorgere tracce manifeste nella poesia d'arte, di cui faremo parola nel prossimo capitolo. Piú fedelmente ne ritraggono i caratteri alcuni pochi componimenti del secolo XIII, che vanno considerati come elaborazioni di temi popolari.

Famoso fra tutti per le interminabili dispute che i critici vi fecero intorno è il contrasto *Rosa fresca aulentissima*, di un Cielo, mutato per un vecchio errore in Ciullo, Dalcamo, cioè forse D'Alcamo, nome di patria o di casato che sia. Parlano un uomo e una donna, ciascuno recitando alternativamente una strofa di cinque versi, tre alessandrini monorimi col primo emistichio sdrucciolo e due endecasillabi a rima baciata. Egli le dichiara il suo amore e la prega di sodisfare i suoi desideri; ella resiste lungamente, discute, schernisce, minaccia; ma l'altro non si scoraggia e ribatte le ripulse, pronto, sfacciato, incalzante. La resistenza si fa a grado a grado piú fiacca, e alla fine la donna cede, vinta piú che dalla logica dell'amante, dal proprio desiderio. Il dia-

logo procede tutto con una grande vivacità; le argomentazioni e le espressioni sono piene di forza e d'efficacia nella loro rude schiettezza; tutto è naturale e spontaneo; la lingua è largamente intrisa di elementi propri dei dialetti meridionali. Se l'autore del contrasto fosse siciliano o non piuttosto del mezzogiorno continentale, non possiamo risolvere con sicurezza; egli fu un rimatore non privo di finezza psicologica, il quale dalla poesia popolare tolse il soggetto e lo trattò in tono e in istile popolari, turbati appena lievemente e forse non a caso da qualche frase o immagine della lirica d'arte provenzale e francese. Alcuni vollero riportare la *Rosa fresca* all'età normanna; ma ormai è irrefragabilmente dimostrato che fu composta dopo il 1231, sebbene non piú tardi del 1250.

Anche alcune poesie toscane, foggiate a dialogo, piene di freschezza e vivacità e spesso crudamente realistiche, trattano temi popolari: i lamenti di una donna che ha il marito burbero e geloso, e le smanie d'una fanciulla che vuole accasarsi. Quest'ultimo è anche l'argomento di una ballata bolognese, dove la disputa tra la fanciulla e la madre ha un carattere piú scurrile e grossolano che non abbia nella canzonetta toscana *Part'io mi cavalcavo.* Naturalmente in poesie di tal fatta i soggetti e le forme popolari appaiono variamente elaborati e in vario grado dirozzati. Cosí mentre il contrasto di due cognate e il canto di due comari avvinazzate, che un notaio bolognese intercalò per ispasso fra gli atti pubblici d'un memoriale, hanno un'impronta apertamente plebea, in un canto di separazione *(alba)* che proviene dalla medesima fonte e nel cosiddetto *Lamento della sposa padovana* per la lontananza del marito crociato (anteriore al 1277) l'affetto è tenero e delicato e si manifesta in una forma meno rozza.

Lirica storico-politica.

6. D'altre poesie furono ispiratori a gente di popolo, che esprimeva i sentimenti della folla e tra la folla scompariva, i fatti lieti o tristi dei Comuni. A Perugia nel 1269 si minacciava una grossa multa all'autore d'una canzone contro re Carlo d'Angiò e a chi avesse osato ripeterla (*Giorn. d'erudiz. artistica,* I, 119). Nel 1282, quando lo stesso re Carlo stringeva d'assedio Messina, si fece una canzonetta in com-

miserazione delle donne messinesi, che scapigliate portavano pietre e calcina alle mura, e a detestazione degli assedianti. E la vergogna di quel Chiaramontesi che a Firenze, vendendo il sale, frodava colla misura e che Dante fieramente bollò (*Purg.*, XII, 115; *Parad.*, XVI, 105), fu cantata verso la fine del secolo XIII in un'altra canzonetta che diceva: « Egli è tratta una doga del sale E gli uffici son tutti salati ».

Sennonché pur di codesta lirica politica i testi sinceramente popolari scarseggiano. La ripresero i giullari, e come nelle laude la semplice espressione del sentimento si uní ben presto al racconto dei fatti ch'erano cagione della commozione affettiva, cosí nella poesia politica giullaresca l'elemento narrativo acquistò la prevalenza. Non si va certo errati pensando che in quella ballata sulla presa del castello di Torniella, che nel 1255 fú composta a Siena dal giullare Guidaloste da Pistoia, alla manifestazione lirica dell'esultanza popolare s'accompagnasse il racconto del fatto; ed è nella massima parte narrativo il serventese dei Geremei e dei Lambertazzi, lungo componimento (schema metrico *AAAb BBBc C* ecc.), in cui un giullare bolognese guelfo cantò le lotte interne della sua città, dal 1274 al 1280, fino al tradimento di Tebaldello de' Zambrasi, colui che « aprì Faenza quando si dormiva » (*Inf.*, XXXII, 123). L'arte del poeta quantunque assai rozza, vi raggiunge una certa plastica efficacia nella rappresentazione d'alcune scene. La lingua, come quella di tutti i componimenti volgari che abbiamo studiato fin qui, è ricca di peculiarità dialettali; ma pur tende a quel conguagliamento regionale di cui s'è fatto parola piú volte.

Il serventese dei Geremei.

Bibliografia

A. Bartoli, *I primi due secoli*, cap. V, § 2; cap. IV, § 1, e *Storia*; vol. II, capp. VIII, IX, IV, VI. A. Gaspary, op. cit., vol. I, pagg. 122 sgg., 64 sgg., 85 sgg., 93 sgg. G. Bertoni, *Il Duecento*, capp. IX, VIII. Per saggi dei testi, la *Crestomazia* del Monaci e i citati volumi del Casini e del Piccioni. — 1. P. Sabatier, *Vie di S. François d'Assise*, Parigi 1894. I. Della Giovanna, *S. F. d'A. giullare e le Laudes Creaturarum*, nel *Giorn. stor. della letterat. ital.*, XXV, 1 sgg. e XXIX, 284 sgg.

Un bel riassunto della vita del Santo, arricchito di acconce indicazioni bibliografiche, ha dato il Della Giovanna stesso al *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, vol. I, nuova ediz. Firenze 1903. Per le eresie precedenti all'età di S. Francesco e per le prime discordie del suo Ordine, F. Tocco, *L'eresia nel medio evo*, Firenze 1884. Per la bibliografia della copiosissima e ognora crescente letteratura francescana vedi il *Supplemento bibliografico* nel vol. VI del *Manuale* del D'Ancona e del Bacci (Firenze 1910), le *Rassegne francescane* del Cosmo nei voll. XLVIII, LVI e LXVII del *Giornale storico*, e la *Miscellanea francescana*, che M. Faloci Pulignani viene pubblicando dal 1886 a Foligno. — **2.** G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria dal 1260 e le loro laudi*, nel *Giorn. storico d. letterat. ital.*, Suppl. n. 9. *Laudi inedite dei Disciplinati Umbri* scelte di sui codd. più antichi da G. Galli, Bergamo 1910. — **3.** *Laude di frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490* a cura di G. Ferri, Roma, presso la Società filologica romana, 1910; testo riprodotto dal Ferri, con ritocchi della grafia, in un volume degli *Scrittori d'Italia* del Laterza, Bari 1915. A. D'Ancona, *Jacopone da Todi, il giullare di Dio del sec. XIII*, negli *Studj sulla letterat. ital. de' primi secoli*, Ancona 1884, e di nuovo con aggiunte in uno speciale volumetto, Todi, Casa editrice Atanòr, 1914. F. Novati, *L'amor mistico in san Francesco d'Assisi e in Jacopone da Todi*, nel vol. *Freschi e minii del Dugento*, Milano 1908. — **4.** A. D'Ancona. *Origini del teatro italiano*, II ediz., Torino 1891, vol. I, capp. I-XII. G. Galli, *I disciplinati*, p. 109 sgg. — **5.** A. D'Ancona. *Il contrasto di Cielo Dalcamo*, nei citati *Studj*. F. d'Ovidio, *Il contrasto di Cielo Dalcamo*, in appendice al vol. *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano 1910. Sui principali temi popolari, A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, Parigi 1889, e G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899. Sulle rime bolognesi, Carducci, *Opere*, XVIII, 107 sgg. Sul *Lamento della sposa padovana*, Novati, *Attraverso il medio evo*, Bari 1905, p. 211 sgg., e Torraca, nella *Rassegna critica d. letterat. ital.*, X, 1905, p. 130 sgg. — **6.** Della poesia politica popolaresca, D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. I, nuova ediz. pp. 33-5. Fl. Pellegrini, *Il serventese dei Geremei e dei Lambertazzi*, negli *Atti e Mem. della Deput. di storia patria per le prov. di Romagna*, S. III. vol. IX e X, Bologna 1891-92.

CAPITOLO V

Le origini della poesia d'arte

1. La lingua e la lirica provenzale. — 2. La lirica provenzale in Italia. Sordello. — 3. Federico II e la sua corte. — 4. La scuola poetica siciliana: i poeti e — 5. i caratteri della loro poesia. — 6. La scuola poetica siciliana in Toscana. — 7. Guittone d'Arezzo. — 8. Chiaro Davanzati. — 9. La lirica d'arte a Bologna: Guido Guinizelli. — 10. La poesia dello stil nuovo. — 11. Guido Cavalcanti e i poeti minori di quella scuola. — 12. La poesia allegorico-didattica. B. Latini e il *Tesoretto*. — 13. La poesia giocosa. Rustico di Filippo.

1. Le varie specie di componimenti che abbiamo passato in rassegna nel capitolo precedente, dimostrano come in Italia esistesse una poesia zampillante su dal cuore e dalla mente del popolo, una poesia che quantunque trovi in parte riscontro presso altre nazioni, pure anche fra noi è indigena e nelle sue origini indipendente da influssi stranieri. La vedremo perdurare per tutto il corso della nostra letteratura e spesso ravvivare di freschi umori le meditate composizioni degli scrittori piú colti. Ma non fu essa la principal fonte onde scaturí il fiume della nostra poesia d'arte. Altre ne furono le sorgenti.

La lirica provenzale.

I dialetti che in seguito all'evoluzione del latino volgare vennero a formarsi sul suolo francese, si dividono in due grandi famiglie rappresentate nella letteratura del medio evo rispettivamente da due lingue: l'antico francese, detto anche dalla sua particella d'affermazione lingua d'*oïl* (mod. *oui*) e il provenzale o lingua d'*oc*. Una linea che all'ingrosso si può immaginare condotta dalle foci della Garonna lungo il confine settentrionale del Périgord, del Limosino e dell'Alvernia, attraverso il Delfinato, fino alle Alpi al di sotto di Grenoble, separa (non nettamente, s'intende) il dominio della

prima che le resta al nord, da quello dell'altra. Dell'azione che la letteratura francese antica ebbe sulla nostra nel secolo XIII, abbiamo già parlato in sul proposito della poesia narrativa e didattica (pp. 58 e segg.) e dovremo riparlare in questo stesso e nel prossimo capitolo. Ma a creare la nostra lirica d'arte riflessa contribuí vigorosamente non quella letteratura, sí la lirica in lingua provenzale.

Quando dopo la fine del X secolo lo spirito cavalleresco venne rammorbidendo e ingentilendo i rudi costumi della feudalità, si formò nel mezzodí della Francia una società aristocratica raffinata, amante del bel vivere e ligia alle norme d'un severo cerimoniale. Vi teneva il primo posto la donna, e nelle cortesi costumanze aveva gran parte l'amore; un amore *sui generis*, che nasceva fuori del matrimonio, anzi spesso in opposizione al matrimonio, e di cui si procurava d'attenuare e nascondere il carattere in fondo immorale, immaginando che ad altro non mirasse che alla lode e al servigio della dama, imponendogli norme fisse e minuziose, che regolavano le relazioni tra la dama e il cavaliere, e predicandolo fonte e radice d'ogni virtú. Specchio di codesta società feudale e cavalleresca, la lirica in lingua d'*oc* maturò nella prima metà del secolo XII, fiorí rigogliosa fin verso la metà del XIII e decadde poi rapidamente e morì, quando quella società impoverita dalle guerre e dalle sconsigliate liberalità, rattristata dal terrore sparso nelle liete terre di Provenza dalla Crociata contro gli Albigesi (1209) e sopraffatta dal sormontare della borghesia e dal prevalere dell'egemonia politica francese, decadde e finí col dissolversi.

La lirica provenzale trattò argomenti vari; fu politica, satirica, gnomica, polemica, ma nella sua piú gran parte fu lirica d'amore; e l'amore cantò con istucchevole monotonia, aggirandosi in una cerchia angusta d'idee, suggerite dalla moda e dalle convenzioni che regolavano i rapporti fra la dama e il poeta, piuttosto che ispirate da personali atteggiamenti dell'affetto. Perciò a ragione fu detto che tutta codesta letteratura potrebbe essere considerata come l'opera d'un solo poeta che avesse scritto i suoi versi con varia intonazione. Ben è vero che alcuni fra i trovatori piú antichi seppero

improntare d'uno spiccato carattere individuale le proprie opere. Infatti come nella lirica politica eccellono i serventesi impetuosamente bellicosi di Bertrando di Born (n. circa il 1140, m. circa il 1207), di colui che Dante incontra, fieramente tormentato, nella nona fossa di Malebolge (*Inf.*, XXVIII, 118 sgg.), cosí nella amorosa la soave intimità del sentimento, l'ingenuità dell'espressione e l'armonia dolce del verso danno un aspetto tutto particolare alle canzoni di Bernardo di Ventadorn (seconda metà del secolo XII). Né le rime freddamente artificiose d'Arnaldo Daniello (fiorito tra il 1180 e il 1200 e ricordato con gran lode da Dante, *Purg.*, XXVI, 115 sgg. e dal Petrarca, *Trionfo d'amore*, III, 40-2) possono confondersi con quelle, semplici e schiette, di Giraldo di Borneil (circa 1175-1220; cfr. Dante, *Purg.*, XXVI, 120) o con qualche canzone mestamente appassionata di Jaufrè Rudel, il trovatore che, secondo una leggenda accolta dal Petrarca, innamoratosi per fama di Melisenda contessa di Tripoli, « usò la vela e il remo a cercar la sua morte » (*Tr. d'Amore*, III, 52-3). Tuttavia uno spirito uniforme pervade quasi tutta la lirica provenzale.

Le comuni consuetudini della vita finirono coll'assuefare i poeti a un unico modo di sentire, di pensare e d'esprimersi; sentimenti e idee irrigidirono, specie nei trovatori dell'età piú tarda, in formole convenute, e i medesimi concetti, le medesime immagini, i medesimi paragoni penetrarono nelle opere di tutti. Il poeta che per aver materia di canto e occasione d'acquistar rinomanza s'era posto a *servire* una dama, non si studiava di dir cose nuove, ma solo di lumeggiare più vivamente coi lenocini dell'arte concetti comuni e trite forme di poesia. Fiorita nelle corti e coltivata da principi e da nobili oppure da uomini di bassa origine che vivevano nelle corti al servigio di quelli, la lirica provenzale s'acconciò alle esigenze di quella società avida di fini godimenti estetici, e fu poesia aristocratica e artificiosa se altra mai. *Art de trobar* dicevasi l'arte di comporre, di limare, di cesellare, d'abbellire con ammanierati ornamenti le canzoni sottilmente costruite su difficili schemi ritmici; *trobaire* (nei casi obliqui *trobador;* in ital. *trovatore*) chi esercitava codesta arte, lo

facesse per diletto o per guadagno. Le composizioni poetiche venivano recitate con accompagnamento di strumenti musicali nelle corti e nei castelli, talvolta dagli autori stessi, tale altra dai giullari (prov. *joglar*), gente di volgar condizione che della poesia, della musica e di svariate abilità da cantambanco faceva un mestiere, e solitamente recitava le composizioni dei trovatori.

La lirica provenzale in Italia.

2. I trovatori e i giullari solevano peregrinare di corte in corte tratti dalla speranza di guadagni e d'onori, e poiché attive erano le relazioni politiche e commerciali tra la Francia del Mezzogiorno e l'Italia superiore, alcuni di essi passarono le Alpi ed ebbero onorevoli accoglienze da signori italiani. Già prima della fine del secolo XII l'irrequieto Pietro Vidal e Rambaldo de Vaqueiras frequentarono la corte di Monferrato; e Rambaldo, amato e accarezzato dal marchese Bonifacio, lo seguí nelle guerre d'Oriente. Poi nel corso del secolo XIII tra l'imperversare delle persecuzioni contro gli Albigesi, molti altri cercarono rifugio al di qua delle Alpi. Cosí la poesia provenzale divenne gradito passatempo delle nostre corti; molti florilegi poetici in quella lingua furono messi insieme in Italia e grammatiche provenzali composte per uso degli Italiani. Anzi nell'alta Italia per tutto il secolo XIII, coloro che tentarono la lirica d'arte, non solo imitarono i concetti e le forme stilistiche e metriche dei trovatori, ma anche usarono l'idioma stesso in cui quei concetti e quelle forme erano stati primamente fermati. Rimarono allora in provenzale il marchese Alberto Malaspina dei signori di Lunigiana, Rambertino Buvalelli bolognese, il genovese Bonifacio Calvo, il veneziano Bartolomeo Zorzi, autore intorno al 1270, di forti poesie politiche, e molti altri, i quali tutti dimostrano una grande familiarità colla lingua forastiera e la trattano con correttezza quasi perfetta. Naturale: erano uomini d'una certa cultura, che scrivevano con intenti d'arte ben definiti e per il pubblico aristocratico delle corti, uomini ben diversi dai cantastorie plebei, che imitando le *chansons de geste* bistrattavano, come abbiamo veduto (pag. 58 sg.), la lingua d'*oïl*.

Sordello.

Nativo di Goito in quel di Mantova fu Sordello, famosis-

simo tra gli italiani che poetarono in provenzale, per l'eccelsa figurazione che Dante ne fece nei canti VI e VII del *Purgatorio*. Vago d'amore e di cavalleresche avventure, visse alcun tempo in Verona alla corte di Rizzardo di Sambonifacio e poi a Treviso presso gli Ezzelini, finché, per sottrarsi alla vendetta d'un signore da lui offeso, non fuggí circa il 1235 in Provenza. Ivi godette i favori del conte Raimondo Berlinghieri IV e di Carlo I d'Angiò, e con questo tornò in Italia nel 1266. Pare morisse intorno al 1270. Poeta d'amore, Sordello non lascia i soliti luoghi comuni della lirica provenzale; ma nel *compianto* per la morte di ser Blacàs, un feudatario provenzale, si manifesta poeta satirico ardito, vigoroso e originale, flagellando la vita dei principi del suo tempo, i quali invita a cibarsi del cuore del prode Blacàs. Fu appunto questo compianto che indusse Dante a personeggiare in Sordello il generoso amor della patria.

3. Nelle piccole corti dell'Italia superiore non era sí fervido il movimento intellettuale, né le costumanze della vita erano sí diverse da quelle della vicina Provenza, che i dialetti locali, anche se ravviati e portati dall'uso della conversazione ad uno scambievole temperamento delle loro native peculiarità, potessero soppiantare la lingua in cui i modelli stranieri dell'alta lirica d'amore si presentavano ai loro imitatori; tanto piú che quella lingua riusciva di facile intelligenza ai nobili signori, cui le imitazioni nostrali della poesia provenzale dovevano piacere. Ben altro fervore ebbe nel secolo XIII la vita del pensiero alla corte e nei domini diretti di Federico II.

Federico II e la sua corte.

Innamorato della scienza, il geniale principe svevo volle propagarla e farla rifiorire nel Regno di Sicilia, ch'ei governò, da quando nel 1208, a quattordici anni, uscí di minore, fino alla sua morte (1250), con gagliardia e con senno politico, con l'autorità e la maestà di chi, dal 1220, impersonava in sé il piú alto potere civile del medio evo. Sappiamo già com'egli fondasse nel 1224 l'Università di Napoli. Raccolse nella sua biblioteca manoscritti greci e arabi; fece tradurre in latino le opere d'Aristotile e d'Averroè e per divulgarne la conoscenza ne mandò copie ai professori di Bo-

logna e di Parigi. Colla sua sagace liberalità chiamò alla sua corte e protesse filosofi, giureconsulti, astrologi, matematici, e aperse la via de' piú alti onori ad uomini segnalati per dottrina e perizia negli studi liberali. Modelli famosi d'arte rettorica, uscivano di là le lettere di Pier della Vigna (v. pag. 43), e in quel ringagliardirsi degli studi classici che vedemmo aver avuto luogo nel secolo XIII, salivano da ogni parte al trono di Federico II dediche di opere e lodi latinamente verseggiate. Nelle lotte lunghe ed aspre coi Pontefici, coi Comuni e coi Signori dell'Italia settentrionale, come spiccava grande e robusta la persona morale dell'imperatore, spirito libero e originale, cosí si diffondeva tra' suoi partigiani e tra coloro che godevano de' suoi favori, il sentimento d'un primato intellettuale corrispondente al primato, che ufficiali dell'Impero o a questo fedeli, essi avevano o si arrogavano nell'ordine politico.

La scuola poetica siciliana.

4. Anche in quella corte era ben nota ed apprezzata la lirica di Provenza, che le relazioni politiche dell'Impero col mezzodí della Francia, il matrimonio di Federigo con Costanza d'Aragona, i trovatori stessi pellegrinanti per l'Italia e accorrenti dovunque arridesse speranza di liete accoglienze, vi potevano aver fatto conoscere, ove a ciò non fossero bastati i canzonieri manoscritti. Ma chi volle imitarla (né fa meraviglia che a tentare anche la lirica d'arte in una lingua volgare si pensasse là dove sí vigorosa e matura era la vita intellettiva) non si valse della lingua originaria, la quale ai signori e alle dame della corte imperiale doveva riuscire men facilmente intelligibile che alla società aristocratica dell'alta Italia; si valse invece di quel comune idioma siciliano, aperto ad infiltrazioni d'altri dialetti, oltre che latine e provenzali, che, come s'è visto (pp. 29 sgg.), si venne formando nell'attrito della conversazione quotidiana e acquistò una convenzionale, ma salda determinatezza, appunto perché usato dagli scrittori nelle loro rime. Cosí accadde che alla corte di Federico e, lui morto, in quella di Manfredi, fiorisse la piú antica poesia artistica nostra e avesse principio la tradizione della letteratura nazionale.

I poeti.

Infatti Jacopo da Lentini in Sicilia che nel 1233 era dei

principali notai dell'imperatore, Pier della Vigna (m. 1249), Ruggero d'Amici (m. 1246), Jacopo Mostacci forse pisano (falconiere imperiale nel 1240), Giacomino pugliese (ribellatosi nel 1246 a Federico), Arrigo Testa da Arezzo (m. 1247), Guido delle Colonne (giudice a Messina già nel 1242 e ancora nel 1280), Rinaldo e Jacopo d'Aquino, coinvolti con varia fortuna e vario atteggiamento nella catastrofe degli Svevi, Percivalle Doria genovese (m. 1264), Folco Ruffo di Calabria (m. 1276), tutti dicitori in rima tra il quarto e il settimo decennio del secolo XIII, od occuparono uffici nella corte sveva e nell'amministrazione del Regno o fuori di questo seguirono le parti dell'Impero e dall'Impero tennero la loro autorità di podestà o di vicari. Federico stesso, il suocero di lui Giovanni di Brienne (m. 1237) e i figli, Enzo, re di Sardegna (prigioniero dei Bolognesi dal 1249 alla sua morte, che fu nel 1272) e Federico d'Antiochia, vogliono essere annoverati in questa schiera di verseggiatori; alla quale possono aggiungersi Ruggerone da Palermo, Ruggeri pugliese, Odo delle Colonne e i messinesi Stefano di Pronto notaio, Mazzeo di Rico, Tommaso di Sasso. Stretti insieme dalla comunanza dei criteri artistici e delle forme poetiche, codesti rimatori formano quel che suol dirsi una *scuola,* alla quale, secondo una tradizione antica sancita da Dante *(De vulgari eloquentia,* I, XII, 3), si dà il nome di *siciliana,* sí perché nell'isola nacquero e vissero i suoi piú antichi rappresentanti e sui dialetti isolani venne a foggiarsi la lingua di quella lirica, e sí perché dalla Sicilia prendevano il titolo della sovranità i re, la cui corte fu come il centro di quella poetica fioritura.

Carattere della loro poesia.

5. I poeti della scuola siciliana quasi non rimarono sopra altra materia che amorosa e si tennero sulle orme dei Provenzali pressoché sempre e in tutto, fuorché nella lingua, che tuttavia risente anch'essa, massime nel lessico, l'efficacia di quei modelli. In generale i loro versi sono freddi, scoloriti, prosaici, perché non rispecchiano né un sentimento individuale né l'individuale atteggiarsi di sentimenti e d'impressioni comuni, e ripetono quasi meccanicamente voci venute d'Oltralpe. L'amore è umile adorazione, una specie di

vassallaggio, che tiene sommesso il poeta alla donna. Questa troneggia, immagine indefinita d'una perfezione astratta, dal suo alto seggio, e il poeta le si prostra dinanzi offrendole la sua servitú. Se, orgogliosa e severa, ella non gradisce l'amore del suo fedele, questi non cessa d'amarla, perché è piú dolce soffrir dolore e morte per causa di lei, che gioire dei favori d'un'altra. Né la scialba figura si ravviva, quando il poeta si rallegri dell'ottenuta mercede; le donne cantate nella poesia siciliana sono tutte eguali nei loro indistinti atteggiamenti generici. I rimatori s'industriano faticosamente a rappresentare i momenti vari di codesto amore cavalleresco, e non fanno se non aggirarsi in quella cerchia consuetudinaria di pensieri e di situazioni che già si era formata nella piú tarda lirica di Provenza. Anzi in una cerchia piú ristretta, perché l'artificioso concetto provenzale dell'amore non aveva corrispondenza nella vita reale della società in cui era stato novamente trasferito, e quindi le fonti dell'ispirazione poetica s'andavano sempre piú estenuando.

Al convenzionalismo del pensiero fa riscontro il convenzionalismo della forma. Certe frasi ritornano immutate ogni qual volta si vuol esprimere una determinata idea. Immagini e paragoni desunti dalle leggende classiche e cavalleresche, dai bestiari e dai lapidari medievali si ripetono con uggiosa frequenza e con pedantesca uniformità di mosse.

Dalla poesia provenzale i Siciliani imitarono talvolta anche artifici rettorici e ritmici, come quello delle stanze condotte tutte, in una stessa canzone, sulle medesime rime, e quello delle stanze collegate mediante la ripetizione, in sul principio di ciascuna, delle ultime parole della stanza precedente. Di solito però la canzone, che è la forma metrica preferita dai Siciliani, appare presso di loro spoglia di tali giochetti, ma piú estesa e nel suo organamento piú complessa che presso i Provenzali. Raro è il sonetto, che fu trattato piú di sovente e forse prima che da ogni altro, dal notaro da Lentini e che probabilmente non è in origine se non una stanza di canzone usata da sé sola, ancorché molti lo credano piuttosto nato dall'unione di due strambotti, l'uno di otto e l'altro di sei versi.

Se le rime della scuola siciliana, considerate nel loro complesso, appaiono pervase dallo spirito e modellate sulle forme della lirica provenzale, non si può negare che vi si incontrino anche tracce di influssi francesi dovuti forse ad una piú antica tradizione, che risale a' tempi della dominazione normanna. Ma piú importa alla storia dell' arte osservare che qua e là si fa strada un'ispirazione originale, che varia ed avviva la monotonia di quelle rime.

Giacomo da Lentini, Giacomino pugliese e con minor frequenza alcuni altri rappresentano talvolta nei loro versi situazioni liriche non comuni e sanno esprimere con sincerità e con realistica vivezza lo stato del loro animo, creando anche immagini nuove ed efficaci. In altre composizioni troviamo ripresi temi cari alla musa del popolo, cosí che nella lirica d'arte s'infiltra quel fresco rivolo di poesia indigena che abbiamo veduto serpeggiare quasi in ogni parte d'Italia. Appartengono a quest'ultimo genere il lamento d'una fanciulla abbandonata, *Oi lassa innamorata,* di Odo delle Colonne, e il lamento d'un'altra fanciulla per la partenza del crociato, *Giammai non mi conforto*, di Rinaldo d' Aquino. Quivi il sentimento si manifesta in accenti di vera passione senza artifici né veli, liberamente, ingenuamente; la lingua stessa e il metro assumono un'agilità insolita nella poesia siciliana.

La scuola poetica siciliana in Toscana.

6. Quando la venuta di Carlo d'Angiò e la battaglia di Benevento (1266), distrussero la potenza e dispersero la corte degli Hohenstaufen, la gentil consuetudine dello scrivere versi volgari s'era largamente diffusa per le terre d'Italia. Il che non fa meraviglia, chi pensi come i poeti di quella corte fossero nativi di varie regioni, non delle meridionali soltanto, e come a favorire la diffusione cooperassero cause molteplici: le lunghe dimore di Federico fuori dei confini del reame, le sue relazioni ora amichevoli ed ora ostili colle città di Toscana e della Valle del Po, le peregrinazioni di personaggi che dopo aver frequentato la corte sveva passavano di città in città a esercitarvi l'ufficio di podestà o di vicari, e che ai giudici ed a' notai del loro seguito e agli altri podestà davano l'esempio del dire per rima.

Già poco dopo la metà del secolo XIII appare numerosa la schiera dei poeti che pur non essendo stati in relazioni dirette colla corte imperiale ed essendo vissuti lungi dai domini di Federico, devono tuttavia essere ascritti per le ragioni dell'arte alla *scuola siciliana,* di cui tennero viva e continuarono la tradizione, quando nel Mezzogiorno essa si veniva spegnendo nelle tarde rime dei sopravvissuti alla catastrofe degli Svevi. Rimarono allora Betto Mettifuoco, Pucciandone Martelli, Pannuccio del Bagno, Lotto di ser Dato, pisani; il senese Folcacchiero dei Folcacchieri, che nel 1251 ebbe l'incarico d'un'ambasceria e morí prima del 1260; Meo Abbracciavacca da Pistoia; Giovanni dall'Orto e maestro Bandino da Arezzo; ser Guglielmo Beroardi, che dal 1255 al 1280 tenne a Firenze onorevoli uffici; Palamidesse Belindote e i notari ser Pace e ser Baldo che furono con altri verseggiatori tra i combattenti o tra gli amministratori dell'esercito fiorentino di Montaperti (1260); Monte d'Andrea pure da Firenze, Dante da Maiano, Bonaggiunta Orbicciani degli Overardi da Lucca, vivo ancora nel 1296, e molti altri meno conosciuti. Anche fuori di Toscana la recente tradizione poetica recava i suoi frutti; ma in quella regione era coltivata piú largamente e intensamente che in ogni altra e preparava all'arte nuovi e fecondi avviamenti.

In Toscana dunque la scuola poetica siciliana (ripeto qui a bello studio la formula, per ribadire il concetto che essa dinota un particolare indirizzo artistico durato anche fuori delle sedi originarie della scuola) seguitò a fiorire per alcuni decenni dopo la morte di Manfredi coi suoi piú spiccati caratteri: certo colorito siciliano della lingua, il freddo convenzionalismo e l'imitazione servile dei modelli provenzali. Anzi nei Toscani l'imitazione divenne piú pedissequa e piú materiale, fino ad essere talvolta plagio diretto di poesie trovadoriche, in ispecie delle piú tarde. Essi si compiacquero assai d'ogni genere d'artificio, dei bisticci di parole (p. es. *fonte fante*), delle rime ripercosse nell'interno dei versi, delle rime equivoche (ottenute per via di omonimi), delle rime strane e difficili, dell'alliterazione, della replicazione (ripetizione d'una stessa parola o della stessa radice in un componimento), e rinnovarono cosí la *maniera*

oscura o *chiusa* dei provenzali. E come questi in certe canzoni, le cui strofe spettano alternativamente a due o piú poeti *(tenzoni)*, avevano disputato su questioni varie, amorose, scientifiche, filosofiche, cosí i Toscani piantarono discussioni di simil natura e le svolsero invece in sonetti solitamente legati dall'identità delle rime. In sonetti; ché presso di loro questa forma metrica contese validamente alla canzone il dominio dell'alta lirica, fu perfezionata ed ebbe amplificazioni e svolgimenti non tutti invero felici.

Nelle libere città di Toscana, dove non erano corti principesche, la lirica provenzaleggiante, che cantava l'amore cavalleresco, si trovò ad essere lontana dalla realtà della vita assai piú che non fosse stata alla corte sveva, dove pure alitava ancora lo spirito della feudalità, e si ridusse ad un mero esercizio letterario. Di qui il piú stretto accostarsi dei Toscani ai loro esemplari, ma insieme una maggior ricchezza e novità di argomenti. Alcuni dei rimatori che abbiamo nominato, e altri ancora non solo trattarono materia amorosa al modo dei provenzali, ma anche composero sonetti e canzoni d'argomento morale, filosofico, politico, traendo ispirazione ai loro versi dalla loro stessa cultura scientifica e dalle reali condizioni della vita. La spedizione di Carlo d'Angiò, la rovina dei Ghibellini a Benevento e la discesa di Corradino (1266-68) provocarono a Firenze delle tenzoni in sonetti fra diversi poeti, che venivano esprimendo le loro opinioni politiche, le loro speranze, i loro timori; e piú tardi alcuni poeti pisani fecero soggetto dei loro versi le vicende della loro città. Vero è che i serventesi dei Provenzali offrivano esempi di poesia politica, satirica e morale, e che l'influenza dei trovatori è manifesta anche in codeste rime dei Toscani; ma ciò non scema l'importanza dell'innovazione, la quale schiudeva la poesia a materia paesana o comunque non straniera alla vita reale e la preparava ad accogliere anche una nuova e originale concezione dell'amore.

Guittone d'Arezzo

7. Il poeta che in sé piú compiutamente rispecchia questa prima trasformazione toscana della maniera dei Siciliani, e che per l'efficacia esercitata fra' suoi coetanei vuol essere considerato come un capo-scuola, è Guittone del Viva d'A-

rezzo, vissuto fra il 1230 circa e il 1294. Cominciò scrivendo rime d'amore secondo la maniera provenzaleggiante, ma quando, circa il 1265, abbandonò la famiglia e il secolo per vestir l'abito dei Cavalieri di Santa Maria (un ordine religioso e militare fondato a Bologna nel 1261 e detto volgarmente dei *frati gaudenti*), un profondo cambiamento avvenne, come nella sua vita cosí nella materia de' suoi canti. Da allora in poi detestò l'amore, su cui prima aveva rimato, prese ad esaltare come unica fonte di virtú il vero amore di Dio e attinse dalla religione, dalla teologia e dalla morale la materia delle sue canzoni e de' suoi sonetti, dicendo le lodi di Cristo, della Vergine, dei Santi, sillogizzando aridamente sull'esistenza di Dio e sull'immortalità dell'anima e predicando agli uomini la virtú.

Sí in queste poesie, che sono talvolta trattati o sermoni in versi, intessuti di formole scolastiche e di citazioni, e sí nelle poesie amorose, Guittone riesce generalmente contorto ed oscuro, anche per certo suo studio di latineggiare nelle parole e nei costrutti. Tuttavia è innegabile che come nelle rime d'amore, smesso il generico chiacchierio dei provenzaleggianti, rappresenta talvolta scene di forte realismo ed esprime stati d'animo individuali, cosí nelle poesie morali dà al suo pensiero meditato e complesso forme piene di energia e d'evidenza. Del pari nelle sue poesie politiche, quali la canzone in cui dopo Montaperti compianse la sventura di Firenze, e quella con che fieramente rampognò ed esortò al ben fare i suoi concittadini, sentimenti nobili e forti hanno nobile e forte espressione.

Chiaro Davanzati.

8. Meno profondo e originale è il pensiero, ma piú agile la fantasia di Chiaro Davanzati, un fiorentino che poetava nel decennio dopo Montaperti. Anch'egli imitò largamente i provenzali e, come molti suoi coetanei, seguì la maniera dottrinale di Guittone; ma non di rado diede all'imitazione un'impronta sua propria modificando lo svolgimento dei temi, creando immagini semplici e graziose, ravvivando l'arida poesia moraleggiante con garbati quadretti della vita reale e trasfondendo nelle rime politiche il caldo soffio della sua carità di patria. Per la scioltezza del dettato e la vivacità

delle immagini molte poesie del Davanzati (specialmente sonetti) s'accostano a quelle d'altri rimatori toscani di quel tempo, che seppero far buon uso del loro bell'idioma nativo o anche rinfrescare la loro vena ai rivoli dell'arte popolaresca. Nel suo ampio canzoniere egli tratta spesso materia amorosa ed esalta la sua donna come dispensatrice di gioia e di benedizioni, rappresentandola come creatura divina scesa in terra a mostrare l'onnipotenza di Dio. È una concezione dell'amore suggerita al Davanzati dai più tardi trovatori di Provenza e dal Guinizelli, che a Bologna aveva iniziato la cosiddetta scuola dello *stil nuovo*.

La lirica d'arte a Bologna.

9. Anche a Bologna la maniera dei Siciliani aveva trovato seguaci, sia che essa vi pervenisse di Toscana per mezzo delle frequenti relazioni intellettuali, politiche e commerciali, sia che ne desse l'esempio dalla sua prigione il figliuolo di Federico II, o sia che a propagarla nella dotta sede degli studi giuridici e filosofici conferissero insieme questi motivi e il concorso di professori e scolari provenienti da ogni parte d'Italia e dalla stessa Provenza, maestra ai Siciliani.

Guido Guinizelli.

Il bolognese Guido di Guinizello (il patronimico divenne poi cognome), che nato forse circa il 1240, ebbe bando dalla patria nel 1274 insieme colla fazione ghibellina dei Lambertazzi e morí in esiglio due anni dopo, s'era in sulle prime tenuto ligio alla scuola provenzaleggiante e aveva calcato le orme di Guittone, nel quale salutava il suo maestro. Sennonché la fredda e impersonale concezione dell'amore cavalleresco e l'arido dottrinarismo ebbero dalla vivace sensibilità e dall'ingegno robusto e fantastico del *saggio* Guido una trasformazione profonda. In alcuni suoi sonetti gli effetti dolorosi dell'amore, i subiti sbigottimenti, gl'ineffabili martirî sono espressi con immagini e intonazioni di mirabile convenienza per la loro nuova e rude arditezza. Altrove invece una dolcezza infinita di paragoni e di ritmi ritrae la mistica purità d'un affetto che suscita un grande ardore di virtù cristiane e solleva il poeta del Sommo Bene, a Dio. Perciò la donna amata appare alla fantasia in sembianza d'angelo, mentre il pensiero raziocinante trae dalle dottrine scolastiche una nuova teoria dell'amore a dichiarazione di codesta imma-

gine non nuova. E nella canzone famosa *Al cor gentil ripara sempre amore,* il filosofo s'accompagna al poeta, che balza fuori con bell'impeto lirico nell'ultima stanza.

La poesia dello stil nuovo.

10. Non pare che il Guinizelli abbia avuto in Bologna imitatori che meritino particolare menzione, se non forse un ser Onesto di Bonacosa bolognese, che viveva ancora nel 1301. Veri continuatori e perfezionatori del *nuovo stile* inaugurato dal Guinizelli, furono alcuni poeti fiorentini dell'estremo Dugento, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni dei Ricevuti, Dino Frescobaldi, Gianni Alfani e alcun altro, tutti cittadini di Firenze, legati da vincoli di mutua amicizia e da comunanza di criteri artistici. Primeggia fra essi, come vedremo, Dante, che nel Guinizelli appunto ravvisa il suo e loro padre intellettuale (*Purg.*, XXVI, 97) e che è il più risoluto artefice di questa riforma poetica.

I Siciliani e i Guittoniani, imitatori delle forme provenzali e dello stile latino, o avevano verseggiato senza ispirazione d'affetto vero e senza matura vivacità di concetti o non avevano saputo trovare forme poetiche adeguatamente espressive dei sentimenti del loro cuore e dei concetti maturati nella loro mente. Invece la nuova scuola che vigoreggiò a Firenze ai tempi del secondo popolo e delle riforme democratiche, instaurando nell'arte il regno della spontaneità e della sincerità, cantò solo quando il sentimento dettava dentro, o l'idea, viva nella mente, chiedeva di manifestarsi, e al sentito o al pensato seppe accordare con perfetta rispondenza la forma. In codesto accordo consiste precipuamente il *nuovo stile.*

Erano tempi di gagliardo ed esuberante sentire, di fieri corrucci nella vita civile, di mistiche esaltazioni nella religiosa, di violenza e di sangue nei contrasti delle private passioni. E gagliardamente fu sentito ed espresso anche l'amore da quei rimatori fiorentini, i quali al pari del Guinizelli, lo rappresentano ora come strazio dell'anima e ora come mistica e trascendente adorazione. Alla vista della donna amata un tremito corre per le vene dell'amante; uno smarrimento terribile prende tutto il suo essere, egli si sente prossimo a morte e la Morte invoca talvolta come libera-

trice. Oppure una dolcissima beatitudine inonda la sua anima estasiata, che anelante alla spirituale unione coll'anima bella dell'amata, s'inalza verso il Cielo. Ed ecco le donne cantate dai rimatori del *nuovo stile* apparirci come immagini evanescenti cinte d'un'aureola di gloria, simili a quelle figure della Vergine e dei Santi che i pittori del Due e del Trecento effigiavano sugli sfondi azzurri o dorati. Ad esse, umili e sorridenti, s'inchinano e rendono onore l'aria, la terra, gli uomini; chi le vede non può parlare, tale è l'impeto del celestiale rapimento, e si sente dominato da un invincibile desiderio di bene morale.

Oltre che all'espressione del sentimento, il *nuovo stile* s'acconciò a manifestare il pensiero filosofico, che già prima del Guinizelli s'era venuto insinuando nella lirica. I poeti disputarono sulla natura dell'amore e sottilmente analizzarono i processi psichici che lo generano ed accompagnano, personificando in altrettanti *spiriti* e *spiritelli* tutte le facoltà, tutti gli stati dell'animo, tutte le piú varie attitudini dell'essere. L'analisi psicologica raggiunse cosí una grande finezza, ma la poesia cadde in un nuovo convenzionalismo, meno insulso che quello dei Siciliani, ma piú astratto. Modello insigne di poesia scolastica, anzi un vero trattato in versi di psicologia dell'amore, è la canzone del Cavalcanti: *Donna mi prega, per ch'io voglio dire,* nella quale seguendo i metodi e i gerghi in voga nelle scuole filosofiche, per via di definizioni, di distinzioni, di sillogismi lo scrittore mostra dove amore si trova, chi lo fa nascere, quali ne sono gli effetti e via dicendo: otto punti in tutto. Qui non v'è poesia: il sentimento manca affatto; la severa aridità del ragionamento ha soffocato la fantasia ed escluso il fiorir dell'immagine. Pure la canzone ebbe fortuna; fu piú volte commentata in latino, e perché in essa il pensiero filosofico era, per la prima volta in componimento verseggiato, espresso nelle forme sue proprie *(nuovo stile)*, il Cavalcanti n'ebbe fama di poeta e di filosofo.

Guido Cavalcanti

11. Nato forse qualche anno prima del 1260 di nobile famiglia guelfa, Guido Cavalcanti ci è rappresentato come uomo dedito ai pensieri speculativi, come cavaliere altero

e sdegnoso. Sposò Beatrice di Farinata degli Uberti: uno dei parentadi conchiusi a suggellare la pace tra Guelfi e Ghibellini in Firenze dopo la battaglia di Benevento; e alla vita politica partecipò alacremente e fieramente, talché nell'estate del 1300 fu bandito insieme con altri capi delle fazioni e mandato a confino a Sarzana. Dante, cui l'affetto d'amico non toglieva la percezione del giusto, fu tra i Priori che decretarono quegli esigli. I quali ebbero breve durata, e il Cavalcanti tornato infermo in patria, vi morí agli ultimi d'agosto di quel medesimo anno.

Ai contemporanei parve ammirevole la sua canzone *Donna mi prega*; ma a noi egli riesce assai piú attraente per i sonetti floridi d'alta e viva poesia, e per le ballate semplici e delicate, dove canta monna Vanna « fresca rosa novella, piacente Primavera », la Mandetta tolosana e forse altre donne ancora. Per lui l'amore è passione che strugge e divora, è una potenza nuova che tutte assorbe e annulla le potenze dell'anima arrestando i moti della vita, è una tragica minaccia di morte. Di questi terribili commovimenti interni, che il filosofo scruta e analizza, il poeta ha l'intuizione piena, immediata, sintetica, e li esprime con plastica efficacia d'immagini. La sua fantasia dà forme sensibili a quel mondo dello spirito e le astrazioni vede, ode e, sto per dire, tocca, tramutate in realità concrete, che si muovono, parlano, piangono, ridono, come persone vive. Piú di rado egli descrive la bellezza della sua donna, splendente e operante in terra come angelo. E allora, lasciate le immagini paurose e i suoni rotti e singhiozzanti, scrive sonetti dolci e sereni nella dolcezza e serenità della celestiale visione rappresentata *(il dolce stil nuovo)*. In due ballate tenta il genere francese della pastorella e riesce a riprodurre con gentilezza squisita tutta la fresca vivacità e l'ingenuo candore della poesia campagnola.

e i poeti minori del nuovo stile.

Imitatori delle rime di Guido e di quelle di Dante, delle quali piú opportunamente diremo altrove, gli altri poeti del *nuovo stile* non uguagliano, per i pregi dell'arte, i loro modelli. Tuttavia l'evidenza delle immagini, la limpidezza dell'eloquio, la varietà dei toni sono anche in essi notevoli, e ciascuno ha tanto calore di sentimento e vigore di fantasia

da dare, almeno ad una parte delle proprie rime, un'impronta individuale abbastanza rilevata: dolce e sereno Lapo Gianni; melanconico il Frescobaldi; accorato e fantastico Gianni Alfani.

12. Come in quella primavera della vita italiana il sentimento si sollevava talvolta alle altezze vaporose del misticismo, cosí il pensiero speculativo nella foga d'una certa sua grossolana energia soleva raffigurarsi le sue astrazioni in foggia concreta. Di qui le personificazioni, delle quali, come abbiamo visto, abbonda la lirica del nuovo stile; di qui le allegorie, di cui la poesia didascalica rivestí talvolta i suoi ammaestramenti. La Francia, dove questo genere poetico fu piú che altrove rigoglioso e ferace, diede nel secolo XII alla letteratura d'Europa il latino *Anticlaudianus* di Alano da Lilla, che ci accadde già di ricordare nell'*Introduzione* (p. 12), e nel secolo XIII il francese *Roman de la Rose*, che cominciato da Guglielmo de Lorris, fu continuato dopo il 1268 da Giovanni di Meung. Esso è una visione, nella quale si rappresentano in forma allegorica le vicende tutte dell'amore e sono introdotte quindi a parlare e ad agire personificazioni molteplici di concetti astratti. In Italia il piú antico esempio di poema allegorico-didattico in lingua volgare ci è offerto dal *Tesoretto* del fiorentino Brunetto Latini.

Poesia allegorica didattica

Questi fu un cittadino savio e valente, che la lunga vita (nacque circa il 1220 e morí nel 1294 o '95) consacrò al servizio della patria, come scriba o cancelliere del Comune, come ambasciatore, come priore. La sua professione fu di notaio; ma è ben probabile che a Firenze tenesse anche scuola di rettorica e a' suoi concittadini, fra i quali godeva di grande autorità, insegnasse l'arte di dettare epistole ed orazioni con artificiato magistero. Il Villani lo vanta « cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e farli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la repubblica secondo la politica »; e di tale sua qualità di addottrinato volgarizzatore della scienza fanno bella testimonianza le sue opere principali: il rifacimento della *Rettorica* di Tullio, il *Tesoro* (vedi il capitolo seguente) e il *Tesoretto*.

Brunetto Latini.

In questo poemetto, scritto in settenari rimanti a coppia egli narra, come tornando di Spagna, dove era stato man-

dato dai Fiorentini nel 1260 a impetrare da Alfonso X di Castiglia soccorsi contro Manfredi, ricevesse notizie della sconfitta dei Guelfi a Montaperti e ne restasse siffattamente sbigottito da smarrire la via e quindi trovarsi in una selva. Quivi la Natura, personificata in una nobil matrona, gli dà ammaestramenti teologici e astronomici, ed egli poi, nel vederla operare, apprende nozioni di geografia, di botanica, di zoologia. Arrivato in un grande piano giocondo, dove stanno principi e sapienti, vede un'imperatrice, la Virtú, la quale ha per figlie quattro regine, le virtú cardinali; e nella casa di Giustizia ascolta da quattro « maestre grandi » e donne regali, Cortesia, Larghezza, Leanza e Prodezza, i precetti del viver civile. Indi riprende il suo viaggio e sur un prato fiorito incontra molta gente lieta e triste, dominata da un giovinetto, il Piacere, cui personificate fanno corona Paura, Disianza, Amore e Speranza. Ed egli stesso, il poeta, cadrebbe prigione d'Amore, se Ovidio non gl'insegnasse i mezzi per fuggire. Commosso da quel che ha veduto, egli allora si volge a Dio; espone lunghe considerazioni morali, e confessatosi ai frati di Montpellier, riprende il suo cammino. Dopo aver lungamente cavalcato per la foresta, arriva al monte Olimpo, e quivi Tolomeo comincerebbe i suoi ammaestramenti, se il poemetto non rimanesse interrotto. Il *Tesoretto* è opera grave e squallida, ma storicamente importante, come il primo monumento d'un genere letterario che toccò ben presto in Italia i piú alti fastigi dell'arte. È una piccola enciclopedia in forma allegorica, cui manca il complemento del trattato (in prosa probabilmente) sulle sette arti liberali, che sarebbe stato racchiuso nel discorso di Tolomeo.

La poesia giocosa.

13. Non soltanto dalle alte idealità dell'amore e dalle sottili elucubrazioni filosofiche, ma anche dalla realtà della vita quotidiana i poeti derivavano allora gli argomenti delle loro rime. E disputavano di politica e d'arte; si confidavano dolori, speranze, timori; si motteggiavano a vicenda; scherzavano sui casi della vita o su persone per qualche motivo ridicole. Il Guinizelli ha un sonetto di scherno contro una vecchia rabbiosa, e un altro, amenissimo, per una Lucia dal cappuccio di vaio; Guido Orlandi, operoso cittadino di Firenze nell'ultimo decennio del secolo, va tenzonando con altri

verseggiatori, bizzarro, arguto, insolente; e il Cavalcanti, pur sempre in sonetti, rivolge scherzose e forse canzonatorie domande a un amico e descrive una donna gobba *(scrignutuzza)* e le matte risate che essa avrebbe destato se un giorno si fosse pavoneggiata accanto a qualche donna bella e gentile.

Rustico di Filippo.

Più largamente e felicemente d'ogni altro suo coetaneo trattò la poesia giocosa Rustico di Filippo, un popolano fiorentino nato fra il 1230 e il '40 e morto prima del 1300, col quale veramente comincia la gioconda schiera dei burleschi italiani. Anche le sue poesie amorose hanno pregi di scioltezza e d'armonia, rari nell'età che precedette al fiorire del nuovo stile; in ispecie il sentimento del dolore vi è espresso con grande efficacia e schiettezza. Ma le qualità singolari del suo ingegno si manifestano quando egli sbozza con arguzia e con ispirito comico scene della vita cittadina e bizzarri ritratti d'uomini e di donne. Lasciati da parte quelli o triviali od osceni o sibillini, gli altri sonetti di Rustico formano ancora un bel manipolo, dove dobbiamo ammirare la bravura del poeta nel cogliere e rappresentare il ridicolo delle persone e delle cose, nell'atteggiare a scherzo la satira, nel far scaturire l'ironia spesso da una parola, da un accenno, da una particolare movenza dello stile.

Bibliografia

A. Bartoli, *I primi due secoli*, capp. II, § 1; IV, § 2; XI, IX; e *Storia*, vol. II, capp. I, VII, X, XII, XIII, XI. A. Gaspary, *Storia*, capp. II-IV, IX. G. Bertoni, *Il Duecento*, capp. I, II, V-VII, XI, XIII. Per saggi dei testi, la *Crestomazia* del Monaci e i citati voll. del Casini e del Piccioni. — **1-2**. A. Restori, *Letterat. provenzale*, Milano 1891 (Manuali Hoepli). J. Anglade, *Les troubadours, leurs vies, leurs oeuvres, leur influence*, Parigi 1908. C. De Lollis, *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Halle 1896. V. Crescini, *Sordello, conferenza*, Verona-Padova 1897. Il compianto in morte di Ser Blacas tradotto da U. A. Canello, *Fiorita di liriche provenzali*, Bologna 1881. — **3-8**. La più cospicua raccolta di rime anteriori alla scuola dello stil nuovo, si ha nel manoscritto Vaticano 3793, pubblicato integralmente da A. d'Ancona e D. Comparetti col titolo: *Le antiche rime volgari secondo la lezione del cod.* ecc., Bologna 1875-88 (5 voll.), e di nuovo dalla Società filologica romana, per cura di S. Satta, F. Egidi e GB. Festa col titolo *Il libro de varie romanze volgare*, Roma 1902-906. Un tentativo d'edizione critica dei *Rimatori siculo-toscani del Dugento* a cura

di G. Zaccagnini e A. Parducci, negli *Scrittori d'Italia*, Bari 1915 (Serie I). Un'utile scelta di rime antiche nel *Manuale della letterat. del primo secolo*, di V. Nannucci, 3.ª ediz., Firenze 1878, vol. I, e anche nel vol. di G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Firenze 1907. — A Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, trad. dal tedesco, Livorno 1882. E. Monaci, *Primordi della scuola siciliana*, nell'*Antol. della nostra critica lett. moderna* del Morandi. G. A. Cesareo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, Catania 1894. A. Zenatti, *La scuola poetica siciliana del sec. XIII*, Messina 1894. F. Torraca, *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna 1902. Notizie biografiche dei principali rimatori della scuola siciliana si possono leggere, raccolte insieme e corredate d'una copiosa bibliografia, nel *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, vol. I, nuova ediz., 1903; cfr. anche il *Supplem. bibliografico* nel vol. VI (1910). — **3.** F. Novati, *Federigo II e la cultura dell'età sua*, nel vol. *Freschi e minii del Dugento*, Milano 1908. — **7.** *Rime di fra' Guittone d'Arezzo*, ed. Valeriani, Firenze 1828. F. Pellegrini ne viene procurando un'edizione critica, della quale è uscito, Bologna 1901, il 1 vol. contenente i *Versi d'amore*. A. Pellizzari, *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa 1906; cfr. Torraca, nella *Rass. bibliograf. d. letterat. ital.*, XV, 1 sgg. — **8.** Sulle rime di Ch. Davanzati, vedi C. De Lollis, nel *Giornale storico d. lett. ital.*, Suppl. n. 1 e R. Palmieri, *Studi di lirica toscana anteriore a Dante*, Firenze 1915. — **9.** T. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, Bologna 1881. G. Salvadori, *Guido Guinizelli*, nella *Rassegna Nazionale*, LXVI, 1892. Per la biografia del Guinizelli, E. Orioli, *Consulti legali di G. G.*, Bologna 1907. — **10-11.** E. Rivalta, *Liriche del dolce « stil nuovo »*, Venezia 1906. G. Carducci, *Sullo svolgimento*, ecc. Discorso III, in *Opere*, I, 83 sgg. A. Bartoli, *Storia*, vol. IV, capp. I, II, VII. G. Volpi, *Il Trecento*, 2.ª ediz. Milano 1907, cap. I. G. Salvadori, *Il problema storico dello stil nuovo*, nella *Nuova Antol.* S. IV, vol. LXV, 1896. V. Cian, *I contatti letterari italo-provenzali e la prima rivoluzione poetica della letterat. ital.*, Messina 1900. L. Azzolina, *Il « dolce stil nuovo »*, Palermo 1903. K. Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum süssen neuen Stil* (I fondamenti filosofici del « dolce stil nuovo »), Heidelberg 1904. V. Rossi, *Il « dolce stil nuovo »*, nel vol. della *Lectura Dantis, Le opere minori di D. A.*, Firenze 1903. G. Bertoni, *Il dolce stil nuovo*, negli *Studi medievali*, II, 1907, p. 352 sgg. P. Ercole, *G. Cavalcanti e le sue rime*, Livorno 1885. *Le rime di G. Cavalcanti* a cura di E. Rivalta, Bologna 1902. — **12.** G. Paris, *La litterat. française au moyen âge*, Parte I, sez. II, capitolo V. L. F. Benedetto, *Il « Roman de la Rose » e la letteratura italiana*, nei *Beihefte* della *Zeitschr. für roman. Philol.*, fasc. 21, 1910. Br. Latino, *Il Tesoretto e il Favolello*, ediz. B. Wiese, Strasburgo 1909 (fasc. 94-5 della *Bibliotheca romanica*). Th. Sundby, *Della vita e delle opere di Br. Latini*, traduz. dal danese, Firenze 1884. — **13.** V. Federici, *Le rime di Rustico di Filippo raccolte ed illustrate*, Bergamo 1899. T. Casini, *Un poeta umorista del sec. XIII*, nella *Nuova Antol.*, S. III, vol. XXV, 1890, e ora nel vol. *Scritti danteschi*, Città di Castello 1913. Del Lungo, *Un realista fiorentino de' tempi di Dante*, nella *Rivista d'Italia*, anno II. vol. III, 1899.

CAPITOLO VI

Le origini della prosa italiana

1 Considerazioni generali sull'origine della prosa volgare. — 2. La prosa delle leggende cavalleresche. — 3. Il *Novellino*, i *Conti di antichi cavalieri* e il *Libro dei sette Savi*. — 4. La storiografia. — 5. Prosa dottrinale: il *Tesoro*. — 6. Ristoro d'Arezzo, Paolino Minorita. Prosa moraleggiante: i *Fiori* e le operette di B. Giamboni. Il *Fiore di rettorica* e le Pistole di Guido Fava. — 7. Caratteri della prosa dugentistica. — 8. Le lettere di Guittone.

Sull'origine della prosa volgare.

1. Mentre nel corso del secolo XIII la poesia italiana veniva svolgendosi con varietà d'atteggiamenti e di forme, sorgeva e s'avviava a maturità anche la prosa. Immediatamente prossima alla realtà, essa permette a chi ne segua la storia, di cogliere il trapasso quasi insensibilmente graduale dalla natura ai primi scalini dell'arte, assai meglio che non ce lo permetta la poesia, dove il metro e la rima, per imperfetti e rudimentali che siano, segnano nettamente, almeno nelle letterature di formazione secondaria, come la nostra, il distacco dall'usuale parlar quotidiano. Sono in un certo senso documenti di prosa quelle carte, giudiziarie, mercantesche, ecclesiastiche, notarili, che abbiamo annoverato dianzi; ed altre molte della stessa natura o di natura affine potremmo aggiungere ad esse, quando estendessimo lo sguardo a tutto il secolo XIII. Ma quelle carte non sono, e sappiamo perché (pag. 51), documenti di prosa letteraria. Né meritano questo nome alcune lettere mercantili senesi scritte dal 1253 in poi, benché alle prose composte con intenti d'arte certo si avvicinino assai più che non i registri d'una ragione commerciale o le deposizioni testimoniali, che una ben ovvia cautela imponeva fossero raccolte in volgare. Quelle lettere sono la trascrizione del discorso parlato e rappresentano la trama su cui con procedimenti vari, or con grossolano or con fine e or con artificioso lavorio, sarà tessuta la tela della prosa letteraria italiana.

La piú antica storia della nostra prosa letteraria non è fondamentalmente diversa da quella della poesia. Anche la prosa si serve dapprima d'una lingua forastiera; anch' essa è dapprima dialettale; anche in essa la prevalenza quantitativa e qualitativa dei prosatori toscani determina il predominio delle forme toscane, ancorché per la molteplicità degli argomenti l'opera dell'unificazione linguistica proceda nella prosa piú lenta che nella poesia. E come nella poesia, cosí nella prosa piú antica è scarsa l'originalità della materia, dedotta per lo piú da fonti francesi o latine, ora in versioni fedeli e ora in piú o meno liberi rimaneggiamenti. Non si traduceva né si imitava perché mancasse l'ardire ad usare la lingua nativa senza quella specie di puntello; né le traduzioni o le rimanipolazioni segnano il passaggio logico e cronologico dalle opere scritte in francese o in latino alle opere originali italiane. Si traduceva o si riduceva, solo perché francese o latina era la forma in cui già erano state plasmate le leggende care ai nostri volghi, le dottrine scientifiche e gli ammaestramenti morali; e come si continuò a tradurre quando sorgevano scritture poderosamente originali, cosí l'opera originale fu tentata quando appena s'era cominciato a tradurre.

La prosa delle leggende cavalleresche.

2. Oltre all'epopea carolingia fioriva in Francia il ciclo delle leggende brettoni, che originate dalle lotte dei Brettoni contro gli Anglo-Sassoni nel secolo V, s'erano profondamente trasformate per l'intromissione d'elementi mitici, religiosi, erotici e avevano dato argomento (sec. XII-XIII) a una serie di romanzi, ben diversi per il loro carattere dai poemi carolingi. Re Artú e la sua corte (la Tavola Rotonda) formano il centro intorno a cui s'aggira una schiera di cavalieri prodi e gentili, sempre ardenti d'amore, sempre pronti a correr le terre per acquistar gloria e in servigio delle dame del loro cuore: Tristano, Lancilotto, Galvano, Meliadus, il mago Merlino e cent'altri, con Ginevra, con Isotta la bionda, con Isotta dalle bianche mani.

Anche i racconti brettoni si diffusero ben tosto in Italia (sec. XII), e specialmente le vaste compilazioni narranti la biografia leggendaria d'uno o piú eroi, nelle quali la prosa

francese aveva raggiunto nella prima metà del secolo XIII una sicura e disinvolta maturità, ebbero grande voga fra noi. Perciò, come in versi s'imitavano i verseggiati racconti carolingi, cosí qualche italiano si provò a trattare in prosa francese la cosiddetta *materia di Brettagna*. Un maestro Riccardo compose e dedicò a Federico II certe *Prophécies de Merlin*, e Rusticiano da Pisa, verso il 1270, trascrivendo, abbreviando, alterando, mise insieme da romanzi venuti di Francia una compilazione di storie della Tavola rotonda. La lingua usata in queste scritture è un francese poco meno schietto che quello dei romanzi originali, ben diverso dall'ibrido gergo dei poemi carolingi composti in Italia. E s'intende: né Riccardo né Rusticiano erano rozzi giullari, come gli autori di codesti poemi, e le opere loro, destinate alla lettura piuttosto che alla recitazione, si rivolgevano alla società piú elevata, che preferiva all'austero e rude eroismo dei guerrieri carolingi la cortesia raffinata e il gentil valore dei cavalieri d'Artú.

Nel secolo XIII le leggende brettoni furono narrate anche in prosa toscana nel cosiddetto *Tristano* della biblioteca Riccardi di Firenze, bel romanzo che ritesse di sulle fonti francesi la storia di quel cavaliere, intrecciandola colle avventure di piú altri. Versioni e riduzioni di testi francesi sono pure la *Istorietta troiana* e i *Fatti di Cesare*, composizioni nelle quali i racconti dei classici sono al solito trasformati secondo lo spirito cavalleresco del medio evo, e la storia di *Fioravante* e quella di *Buovo d'Antona*, dove riappaiono, esposte in prosa toscana, avventure d'eroi carolingi. A una fonte latina, cioè ad una scarna compilazione fatta nel secolo XII con frammenti d'Isidoro, di Darete, di Orosio, di Solino e d'altri scrittori, risale invece una *Storia de Troia et de Roma* in dialetto romanesco, che fu stesa poco dopo la metà del secolo e che è forse in ordine di tempo la prima compilazione volgare di storia antica.

3. Alla letteratura narrativa fantastica dei romanzi si collega strettamente, sí per l'indole e sí per la provenienza della materia, la letteratura novellistica, che costituisce se non il piú pregevole, certo il piú famoso genere della prosa del secolo XIII; famoso soprattutto per il *Novellino* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, cui la piacevole varietà dei

Il *Novellino*.

racconti e la schiettezza del dettato diedero gran diffusione nelle scuole e non iscarsa popolarità. Sono cento racconti, trascelti in una piú ampia raccolta composta verso la fine del Dugento e riuniti insieme forse a mezzo il secolo seguente: belle cortesie, belle risposte, belle valentie, belle liberalità, belli amori. Accanto alle leggende cavalleresche del buon re Meliadus e di Tristano e Isotta trovi storie di cui sono protagonisti personaggi biblici o classici, e questi ti si presentano in quel bizzarro aspetto medievale che loro aveva dato la fantasia popolare. Altre novelle mettono in iscena personaggi storici recenti o contemporanei, il Saladino, Federico II, Ezzelino da Romano, Carlo d'Angiò e altri men noti, e rappresentano al vivo i costumi del tempo, la gaiezza di quelle corti principesche rallegrate dai canti e dal novellare dei giullari, e lo spirito un po' grossolano della borghesia, che si compiaceva assai di facezie, di burle, di risposte salaci. Forse nessuna di tali storie fu inventata dall'autore dugentista; molte s'incontrano, uguali nella sostanza, in opere latine medievali, in romanzi francesi d'avventura, nelle vite provenzali dei trovatori, nei *fabliaux* francesi (storielle in versi). Il novellatore italiano le riassunse brevemente in una forma rapida e concisa, talvolta perfino arida e scolorita; sicché mentre alcuni racconti sono ben proporzionati ed esposti con efficace sobrietà, altri si riducono a semplici tracce che un abile narratore potrebbe svolgere in novelle estese e compiute. Questo anzi fu fatto nel secolo XIV, ma senza finezza d'arte e qualche volta con ingenua goffaggine, in alcuni ampi racconti che si trovano accodati ad un testo del *Novellino*.

Conti d'antichi cavalieri.

Maggiore unità di materia hanno i venti *Conti* (racconti) *di antichi cavalieri*, come un tentativo che essi sono « di raccogliere la materia cavalleresca in un corpo solo, abbreviando da molti libri le lunghissime narrazioni francesi per ridurle al gusto degli Italiani ». Anche qui i soggetti sono desunti dalla leggenda brettone, dalla storia medievale e dall'antichità classica.

I Sette Savi

Il *Libro dei sette Savi* contiene quindici novelle, e ha questo di particolare, che esse restano comprese in una narrazione piú vasta come in una cornice. Le novelle sono l'ar-

tificio che sette sapienti e la seconda moglie dell'imperatore di Roma mettono in opera per sette giorni consecutivi, quelli per indurre l'imperatore stesso a differire, questa per indurlo ad affrettare il supplizio del suo figliuolo, ingiustamente accusato del fallo di cui è rea la stessa matrigna. Questo libro è una versione italiana, fatta probabilmente nel secolo XIII, d'un originale francese, il quale è poi a sua volta riduzione d'una delle opere piú fortunate e diffuse che abbia la letteratura mondiale. Originaria dell'India, quest'opera fu infatti tradotta, con modificazioni considerevoli e della cornice e delle novelle, oltre che in latino, in arabo, in ebraico, in armeno e in tutte le lingue d'Europa; e in Italia ebbe dopo il secolo XIII parecchie altre traduzioni e rimaneggiamenti in prosa e in verso, quali derivanti dal testo francese accennato e quali da un testo latino o da un altro testo francese.

La storiografia.

4. Come documenti della prosa storica non vanno qui ricordati né i *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovenazzo, che si dicevano scritti da un contemporaneo a ricordanza dei fatti accaduti tra il 1249 e il '68, e che la critica ha luminosamente dimostrato non essere se non una falsificazione compiuta nel secolo XVI; né la *Storia Fiorentina* di Ricordano e Giacotto Malespini (dalle origini al 1286), compilazione accozzata nella seconda metà del secolo XIV mediante lunghi estratti e riassunti di cronache piú antiche, compresa quella del Villani. Spetta invece al secolo XIII qualche cronachetta volgare toscana, in cui sono registrati anno per anno, in forma arida e slegata, i principali avvenimenti d'una città; e probabilmente si devono assegnare a quello stesso secolo altre scritture d'argomento storico, come il *Libro fiesolano,* dove sulla traccia d'un testo latino si narrano le leggende intorno alle origini di Fiesole e di Firenze; — parte d'una cronaca fiorentina, che scende sino al 1294 e che nell'ordinamento e nel raggruppamento non infelice dei fatti lascia presentire i prossimi svolgimenti della storiografia fiorentina; — e il racconto che un anonimo senese lasciò della battaglia di Montaperti. In codeste operette però conviene scernere il nucleo primitivo piú antico dalle interpolazioni o giunte posteriori,

come d'altro canto è ben verosimile che in opere storiche dei secoli successivi ci siano stati conservati frammenti di cronache dugentistiche. Il concetto che della proprietà letteraria si aveva nel medio evo, era ben diverso da quello che ne abbiamo noi; prova ne sia anche il fatto, che nella maggior parte dei casi gli autori dei racconti storici non si curarono di apporre a questi il loro nome.

Scarsi e non molto estesi sono dunque nel secolo XIII i documenti volgari della storiografia. Questa si mantenne tenacemente ligia al latino, e talvolta dietro gli esempi insigni che le porgevano gli storici francesi delle crociate (Jofroi de Villehardouin, Giovanni de Joinville, ecc.), preferí una veste straniera alla paesana. Nel 1267 Martino da Canale cominciò a scrivere in francese una cronaca dei Veneziani, che condusse fino al 1275, usando spesso il tono dei romanzatori e romanzescamente colorendo il racconto dei fatti; e nel 1298 quel Rusticiano da Pisa, che già conosciamo (vedi pag. 95), mise in iscritto, sotto la dettatura di Marco Polo, la narrazione dei viaggi del grande esploratore veneziano, col quale si trovò rinchiuso nelle carceri dei Genovesi.

Questi prosatori italiani scrissero nell'idioma d'*oïl* non soltanto per conformarsi ai modelli stranieri, ma anche perchè riscontravano nella lingua francese una particolare piacevolezza e piú ancora per il desiderio d'esser letti non pur in Italia, ma in tutto il mondo; per ragioni analoghe insomma a quelle per le quali due secoli piú tardi gli umanisti preferiranno il latino alle parlate volgari. Martino da Canale dice di scriver francese, perché questa lingua « corre per il mondo ed è la più dilettevole di tutte a leggere e a udire ». E queste medesime ragioni (la piú facile e dilettevole popolarità) addurrà Dante nel *De vulg. eloquentia* (I, 10,2) per ispiegare il larghissimo uso del francese nella prosa, romanzesca, storica e dottrinale.

Il *Trésor* di B. Latini.

5. Anche di prosa dottrinale l'Italia ci offre esempi nel secolo XIII, e il piú cospicuo è appunto in lingua francese: il *Trésor* di Brunetto Latini. Sappiamo che questi era lontano da Firenze, mandato dai Guelfi a chiedere ad Alfonso X di Castiglia soccorsi contro Manfredi, quando la parte ghi-

bellina trionfò a Montaperti (v. pag. 90). Non potendo quindi tornare in patria, il Latini si fermò in Francia e dimorò a Parigi finché la battaglia di Benevento non ebbe recato ai Guelfi tempi migliori. Nell'esiglio egli compose il *Trésor* in prosa francese, perché egli era in Francia e perché (solita ragione) quella lingua era « piú dilettevole e piú comune a tutte le genti ».

Quest'opera è una vasta enciclopedia del sapere medievale, divisa in tre libri. Il primo, dopo la definizione e la partizione della filosofia, tratta della creazione del mondo, della Natura, di Dio, degli Angeli, dell'anima e del corpo umano, della legge divina. Seguono poi un compendio di storia universale, che movendo da Adamo scende fino al tempo dell'autore, e brevi trattazioni di fisica, d'astronomia, di geografia, d'agricoltura e di storia naturale. Quivi il Latini attinse largamente dai *Collectanea* di Solino (sec. III), dal trattato *De re rustica* di Palladio (sec. IV), da varie opere d'Isidoro di Siviglia, scrittore di varia dottrina del VI secolo, dai Bestiarî, raccolte di leggende zoologiche, e da altre scritture antiche o dell'età media. Il secondo libro è di morale e riassume, di sur una versione latina, l'*Etica nicomachea* d'Aristotile, aggiungendo considerazioni e sentenze tratte da opere medievali. Nel terzo, derivato in parte dal libro ciceroniano *De inventione*, ser Brunetto tratta prima della rettorica, e poiché secondo il concetto medievale, questa si collegava strettamente alla politica, viene poi a parlare dell'istituto del podestà nelle città italiane e a dare ammaestramenti sui metodi e sui criteri da seguirsi nella scelta di quel magistrato e sul contegno di lui nelle varie contingenze della sua vita di pubblico ufficiale.

Solo in quest'ultima parte il Latini volle mettere a profitto l'esperienza sua personale; nel resto non fece se non riassumere o trascrivere, traducendo la materia che trovava nelle sue fonti. Era il metodo praticato a quel tempo, e nessuno avrebbe mosso a lui accusa di plagio. Importava ai lettori di trovar raccolto come in un comodo manuale ciò che in ogni ramo dello scibile pareva necessario conoscere; in un'opera simile l'originalità del pensiero e una sapiente va-

gliatura delle notizie sarebbero state fuori di posto. Brunetto fu tra i primi che tentassero di compilare una grande enciclopedia in lingua volgare, dacché l'*Imago mundi* d'Onorio d'Autun (circa il 1120) e lo *Speculum universale* di Vincenzo di Beauvais (prima metà del sec. XIII), opere della stessa natura, sono scritte in latino. E il *Trésor* ebbe straordinaria fortuna; largamente diffuso nel testo originale, fu ben presto tradotto in italiano dal fiorentino Bono Giamboni e da altri, fu ridotto in versi francesi e italiani, e alcune parti di esso furono trascritte come opere indipendenti.

Prosa dottrinale.

6. Mentre Brunetto procurò di comprendere nel *Tesoro* le scienze fisiche, la filosofia teoretica e morale, la rettorica e la politica, altri trattarono separatamente alcune parti dello scibile. Maestro Aldobrandino da Siena compose nel 1256 un trattatello d'igiene in lingua d'*oïl*, intitolato *Le régime du corps*, e nel 1282 frate Ristoro d'Arezzo diede compimento al *Libro della composizione del mondo*, nel quale studiò la figura e i movimenti del cielo e degli astri e i fenomeni atmosferici e tellurici, naturalmente seguendo Tolomeo, Aristotile, Isidoro, gli astronomi e i geografi arabi, ma dimostrando talvolta un alacre spirito d'osservazione. Ristoro usò il volgare aretino; invece in dialetto veneziano, al solito alquanto ripulito, fra Paolino minorita scrisse il *Liber de regimine rectoris* per insegnare come i governanti avessero a regolare la propria vita e come dovessero contenersi nella famiglia e nell'adempimento dei loro doveri d'ufficio.

I *Fiori* morali.

Abbondano nel secolo XIII le prose moraleggianti (tutte italiane), nelle quali, per gradi vari né sempre definibili con precisione, si passa dalle versioni fedeli ai rimaneggiamenti, alle compilazioni, ad opere d'una certa originalità. Sono in buona parte traduzione dal francese i *Dodici conti morali*, racconti di miracoli e di conversioni seguiti ciascuno dalla moralizzazione. Nella seconda metà del Dugento furono voltati in dialetto veneto i cosiddetti *Disticha Catonis*, raccolta di sentenze morali messa insieme nel III o IV secolo d. C. e molto usata nelle scuole. Nel 1268 un Andrea da Grosseto e, circa dieci anni dopo, un Soffredi del Grazia

pistoiese, tradussero nei loro volgari i trattati morali composti pochi decenni prima in latino da Albertano giudice da Brescia. Quivi a conferma dei precetti morali sono addotte alla rinfusa sentenze di scrittori pagani e cristiani, di Cicerone, di Seneca, d'Ovidio, di san Paolo, d'Agostino, con quella solita mancanza di critica che è propria dell'erudizione medievale. Simile carattere di florilegi hanno due altre operette, le cui piú antiche dettature certo risalgono al secolo XIII e che appunto per quel loro carattere s'intitolano *fiori*: i *Fiori e vita di filosafi ed altri savii ed imperadori* e il *Fiore di virtú*. Il primo, compendiosa traduzione dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (chiamasi cosí l'ultima parte dello *Speculum universale* già ricordato), raccoglie le biografie, fantastiche biografie scritte con infantile ingenuità, d'uomini celebri greci e romani, e via via sentenze notevoli tratte dalle loro opere o ad essi attribuite in opere altrui. Nel fortunatissimo *Fiore di virtù*, di cui fu autore assai probabilmente un frate Tommaso Gozzadini bolognese, si allegano sentenze, osservazioni, paragoni, esempi attinti a scritture bibliche, classiche, patristiche e medievali, per definire e spiegare alternativamente una virtú ed un vizio.

Bono Giamboni

Il fiorentino Bono Giamboni, di cui troviamo le tracce nei documenti dal 1261 al 1292, fu il piú operoso dei traduttori dugentisti. Oltre al *Trésor* di Brunetto, egli volse nel suo bell'idioma nativo con piú o meno di fedeltà le storie di Orosio, l'*Arte della guerra* di Vegezio e due opere medievali moraleggianti, dello stampo di quelle che abbiamo testè rammentato. Ma scrisse anche un'opera originale, l'*Introduzione alle virtú*, ch'è una specie di romanzo allegorico. Quivi sotto figura d'un viaggio compiuto dall'autore, colla guida della Filosofia sermonante, al palazzo della Fede cristiana e ad una vasta pianura dove vizi e virtú personificati vengono a battaglia, è rappresentata la liberazione dell'anima dalla prigionia terrena. Il libro famoso di Boezio, le *Parabole* di S. Bernardo, il poema di Arrigo da Settimello e un poemetto di Prudenzio furono certo presenti al Giamboni; ma egli trattò le sue fonti con libertà, adattando i ragionamenti della filosofia al suo proprio modo di concepire la religione e la fede.

Fiore di rettorica.

Anche la rettorica, cui Brunetto aveva dato luogo nel *Trésor,* ebbe nel Dugento speciali trattazioni in volgare italiano. Come per via delle versioni e dei rimaneggiamenti d'opere morali, gli scrittori intendevano a divulgare fra coloro che non sapevano di latino, savie massime di vita e a liberare l'uomo dai lacci del peccato per condurlo alla salvazione eterna, cosí in un tempo in cui l'eloquenza volgare aveva mille occasioni di far sue prove nella vita dei Comuni, parve opportuno diffondere anche fra i men dotti i precetti dell'eloquenza classica. Brunetto stesso volse in italiano e largamente commentò il primo libro del *De Inventione* di Cicerone, di cui si giovò pure nell'ultima parte del *Trésor*; e frate Guidotto da Bologna compendiò la pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium* nel *Fiore di Rettorica,* che dedicò a re Manfredi (dunque tra il 1250 e il '66) e che fu piú volte rimaneggiato da altri in quel secolo e nel successivo. Come poi fin d'allora anche la prosa cominciasse ad attrarre l'attenzione di qualche retore, dimostrano le formole volgari che tra i modelli di epistole accolse Guido Fava (v. pag. 43). Sono scritte in un linguaggio che serba bensí tracce del dialetto bolognese, ma che è stato profondamente rassettato sullo stampo del latino e del provenzale. Se la data, 1229, dell'opera che le racchiude, è anche la data della loro composizione, quelle formole saranno il piú antico esempio datato della prosa letteraria italiana.

Caratteri della prosa dugentistica.

7. Compiuta questa rapida rassegna, volgiamo ora la nostra attenzione ai caratteri artistici della prosa in quei suoi primordi. Gli scrittori che traducevano o rimaneggiavano testi latini o francesi, venivano a modellare su essi il loro dettato, cosí che la sintassi italiana del secolo XIII riflette a volta a volta il complesso organamento del periodo latino e l'andamento analitico e semplice del periodare francese; e la lingua ora accoglie parole e costrutti latineggianti, ora abbonda di gallicismi. Piú consona all'indole dei volgari italiani, la semplicità dei modelli francesi rifiorisce poi spontaneamente in certe prose originali, come nel *Novellino,* dove il dettato corre facile in proposizioni brevi e leggiere, o liberamente coordinate fra loro o sottilmente legate in sempli-

cissimi periodi. In altri testi invece ha luogo un temperamento tra la complessità dello stile classico e la schiettezza dei nostri volgari, temperamento che già lascia intravedere i caratteri della buona prosa italiana. La prosa di Bono Giamboni, là dove egli è libero dal vincolo d'un modello immediato, è insieme semplice e vigorosa.

Le lettere di Guittone.

8. Un posto appartato fra i prosatori del Dugento spetta a Guittone d'Arezzo per le sue ventidue epistole volgari. Sono esortazioni al ben fare dirette a fratelli dell'Ordine dei frati gaudenti, e contengono precetti morali, come molte canzoni dell'aretino stesso. Una, che è di poco posteriore alla battaglia di Montaperti (1260), tratta di materia politica. In queste lettere Guittone si sforza di dare solennità al periodo mediante trasposizioni involute, parole e costrutti latineggianti, consonanze e clausole ritmiche. Troviamo qui lo stesso fare contorto ed oscuro che si è rilevato nelle poesie guittoniane, colle quali le lettere hanno anche comuni i modelli, non pur latini, ma provenzali. Ma come nelle poesie morali, così nelle lettere si intravede una nuova maturità di pensiero, dalla quale deriva talvolta alla forma certa altezza di tono e una vigorosa densità d'espressione non frequente nelle prose del tredicesimo secolo.

Bibliografia

A. Bartoli, *I primi due secoli*, cap. X, e *Storia*, vol. III. A. Gaspary, *Storia*, cap. VIII. G. Bertoni, *Il Duecento*, capp. XIV, XV. Ampi saggi di quasi tutti i testi, nella *Crestomazia* del Monaci; di alcuni, nel *Manuale* del Nannucci, vol. II e nei volumi citati del Casini e del Piccioni. Per la bibliografia delle edizioni, Zambrini, op. citata nella *Bibliografia* del cap. III. — **2**. Per notizie sull'epopea brettone, G. Paris e C. Nyrop, opp. citt.; sulla sua diffusione in Italia, I. Sanesi nell'introduzione alla sua edizione della *Storia di Merlino di Paolino Pieri*, Bergamo 1898. — **3**. G. Biagi, *Le novelle antiche del cod. panciatichiano palatino 138 e laurenziano gaddiano 193*, Firenze 1880. *Le cento novelle antiche*, ediz. E. Sicardi, Strasburgo 1909 (fasc. 71-2 della *Bibliotheca romanica*); cfr. per i codici A. Aruch, nella *Rass. Bibliograf. d. letterat. ital.*, XVIII, 1910, p. 35. A. D'Ancona, *Del Novellino e delle sue fonti*, negli *Studi di critica e storia letteraria*, 2.ª ediz.,

Bologna 1912. G. Bertoni, *Il testo francese dei « Conti di antichi cavalieri,* nel *Giorn. Storico,* LIX, 1912. A. D'Ancona, *Il libro dei sette savi di Roma,* Pisa 1864. — **4.** Una garbata raccoltina di testi storici volgari del sec. XIII, nel *Manuale* dei proff. D'Ancona e Bacci, vol. I, nuova ediz., pag. 179 sgg. — **5.** *Li livres dou Trésor par Br. Latini,* ed. Chabaille, Parigi 1863. *Il Tesoro di B. L. volgarizzato da Bono Giamboni,* ed. Gaiter, Bologna 1878-83. Th. Sundby, op. citata nella *Bibliografia* del cap. precedente, § 12. — **6.** H. Varnhagen, *Sui Fiori e vita di filosafi ed altri savi ed imperadori* col testo italiano, Erlangen, 1893. *Fiore di virtù,* Firenze 1856. C. Frati, *Ricerche sul Fiore di virtù,* negli *Studi di Filologia romanza,* VII, 1893. S. Debenedetti, *Bono Giamboni,* negli *Studi medievali,* IV, 1913. E. Proto *L'introduzione alle virtù,* negli *Studi medievali,* III, 1908, p. 1 sgg. F. Maggini, *La « Rettorica » italiana di Br. Latini,* Firenze 1912; e a cura dello stesso Maggini il testo critico della *Rettorica* di Brunetto, Firenze 1915. F. Tocco, *Il Fiore di rettorica e le sue principali redazioni secondo i codd. fiorentini,* nel *Giornale storico della lett. ital.,* XIV. — **8.** Pellizzari e Torraca, opp. citate nella *Bibliografia* del capitolo precedente § 7.

CAPITOLO VII

Dante e le sue opere minori

1. Sguardo sintetico alla letteratura del sec. XIII. Dante. — **2.** Stato presente degli studi danteschi. — **3.** La famiglia paterna, la nascita e i primi studi di Dante. — **4.** L'amore per Beatrice nella realtà. — **5.** L'amore per Beatrice nella rappresentazione poetica della *Vita Nuova*. — **6.** La composizione della *Vita Nuova*. — **7.** La lirica di Dante. — **8.** Altri amori di Dante e liriche relative. Il matrimonio e la famiglia. — **9.** La vita politica. — **10.** L'esiglio e i viaggi di Dante. — **11.** La lirica filosofica. — **12.** Il *Convivio*. — **13.** Il *De vulgari eloquentia*. — **14.** La politica di Dante. Arrigo VII di Lussemburgo. — **15.** Il *De Monarchia*. — **16.** La vita di Dante dopo il 1313. — **17.** La corrispondenza con Giovanni del Virgilio e la morte.

La letteratura nel secolo XIII.

1. Se arrivati a questo punto della nostra trattazione, ci studiamo di abbracciare con uno sguardo sintetico la materia fin qui esposta, vediamo che verso la fine del secolo XIII la nostra letteratura poteva già vantare una notevole ricchezza e varietà d'opere. I generi ch'erano destinati ad assurgere in un avvenire piú o meno lontano a un alto grado di perfezione artistica, quali la lirica, l'epopea, la novella, la prosa dottrinale e la poesia giocosa, avevano già fatto le loro prime prove; già erano spuntate le pianticelle che piú tardi divennero alberi maestosi. In molti casi i germi erano venuti d'Oltralpe; ma le piante s'erano ormai adattate al nuovo clima, cioè i generi originariamente stranieri avevano avuto fra noi uno svolgimento nuovo e s'erano fatti italiani di sostanza e di forma. Questo cammino la letteratura nostra aveva compiuto rapidamente in poco piú di mezzo secolo; si rammenti che i documenti letterari cui si può assegnare una data sicura, non risalgono piú in su del 1225. Gli è che la nazione tutta s'agitava in un grande fervore di vita e che il pensiero letterario era alimentato dagli studi rifiorenti del classicismo.

Dante.

Tali erano le condizioni della letteratura in Italia quando sorse la grande figura di Dante Alighieri. Essa si eleva gigantesca a spaziare nelle piú alte regioni del pensiero e dell'arte, ma i piedi tien fermi alla terra. L'Alighieri, intendiamo, supera a gran pezza tutti i suoi contemporanei; rinnova colla gagliarda possa d'un genio meraviglioso la materia e le forme letterarie e solleva l'arte ai piú alti fastigi; ma muove dalla tradizione, fecondando mirabilmente i germi che vi trova accumulati e stampando in essa un'orma individuale che i secoli non varranno a cancellare.

Stato presente degli studi danteschi.

2. Gli studi danteschi negli ultimi quarant'anni fecero di grandi progressi. Forti d'una piú esatta conoscenza del mondo medievale e rinvigoriti dai metodi nuovamente instaurati nella critica letteraria, essi hanno recato chiarezza e precisione in molti punti della biografia dell'Alighieri, migliorata l'interpretazione delle sue opere e, ciò che piú monta, determinata meglio che per lo addietro non si fosse fatto, l'importanza storica e artistica del grande Fiorentino. Tuttavia molte questioni e biografiche e critiche e d'interpretazione storica, filosofica e artistica, restano ancora *sub judice* e altre rampollano di continuo. Non solo in Italia, ma anche in ogni altra culta nazione d'Europa e nella lontana America gli studiosi s'affaticano alla loro soluzione: degno tributo d'ammirazione e di devozione che tutto il mondo civile rende al piú grande poeta dei tempi moderni. Noi procureremo d'esporre i risultamenti piú sicuri o piú probabili o piú generalmente accettati di codesti studi, ché questo non è luogo adatto a discussioni.

La famiglia paterna di Dante.

3. Antichi e nobili cittadini di Firenze del popolo di S. Martino del Vescovo, furono gli Alighieri; nobili di quella nobiltà che ad una famiglia veniva dagli uffici tenuti, dall'aver avuto nel suo seno dottori e cavalieri e dal non esercitar nessuna arte o soltanto le piú onorevoli, come quella della lana o del cambio. Il nome della famiglia, uscita dal ceppo nobilissimo degli Elisei, si fece da un Alighiero (latinam. *Alagherius* o *Allagherius*), vivo ancora nel 1201 e figlio di quel Cacciaguida, di cui Dante celebra solenne apoteosi nei canti XV-XVIII del *Paradiso* e che morí, valoroso cavaliere del-

l'imperatore Corrado III, combattendo per la fede in Terrasanta nel 1147. Figlio di quell'Alighiero fu Bellincione, che a mezzo il secolo XIII apparteneva ad uno dei Consigli maggiori della città e che fu padre d'Alighiero II. Da questo e da una donna Bella, della quale s'ignora il casato, nacque il poeta nel maggio del 1265. La nascita.

Gli Alighieri erano guelfi, e come tali la rotta di Montaperti (1260) doveva averli cacciati fuori della patria; ma forse ad Alighiero, come ad umile gregario del partito, il bando fu risparmiato, oppure alla madre fu concesso il ritorno prima che la vittoria di Benevento (1266) riaprisse agli altri esuli le porte di Firenze. Certo si è che il poeta vide la luce a Firenze e che il nome di Dante, accorciativo di Durante, gli fu imposto in sul fonte battesimale del suo *bel S. Giovanni*. Egli perdette presto la madre e già prima del diciottesimo anno anche il padre, che dopo la morte della prima moglie, aveva sposato Lapa di Chiarissimo Cialuffi. Così della famiglia paterna gli rimasero, per quanto ci è noto, la matrigna, un fratello di nome Francesco figliuolo di questa, e due sorelle.

De' suoi primi studi ben poco sappiamo per diretta via e con certezza. Avviato, come i suoi coetanei, allo studio della grammatica, cioè del latino (il greco era quasi ignoto nell'alta e nella media Italia e Dante non ne seppe mai) il fatale adolescente prese piacere alla lettura dei classici che andavano per le scuole, in specie del suo Virgilio, di cui intendeva fin d'allora lo squisito magistero della forma e sentiva l'alta e delicata poesia. È probabile che alla scuola di Brunetto Latini apprendesse le regole della rettorica medievale; certo dalle opere e dalla viva voce di lui ebbe ammaestramenti e consigli e conforti di dottrina e di prudenza, che devono aver lasciato traccia profonda nella sua anima; tanto e sì tenero è l'affetto con cui rinnova nella *Commedia* il ricordo della sua familiarità col vecchio notaro (*Inf.*, XV, 79). A diciott'anni già aveva « veduto da sé medesimo l'arte del dire parole per rima », certo leggendo e studiando le rime d'amore scritte nei volgari d'Italia e di Francia. Nel tempo stesso le sacre carte dovevano porgere I primi studi.

vitale nutrimento al suo intelletto e al suo cuore, e i romanzi di cavalleria profittevole svago. Ed ai cavallereschi esercizi, all'armeggiare, alle cacce, ai giuochi, alle cortesi radunanze dei giovani delle piú cospicue famiglie, egli avrà pure partecipato. Si dilettò altresí di musica, di suoni, di danze, e pronto com'era a gustare il bello delle arti figurative, apprese probabilmente il disegno. Quasi certo è che prima del 1288 frequentò lo Studio di Bologna senza però conseguire nessun titolo accademico.

L'amore per Beatrice nella realtà.

4. Il fatto più importante della giovinezza, anzi di tutta la vita di Dante, è il suo amore per Beatrice. Poiché egli ne ha narrato la storia in un'opera d'arte, la *Vita Nuova*, composta quando sentiva e immaginava quell'amore come unico dominatore della sua vita, è difficile accertare quanta e qual parte della realtà si celi in quelle finzioni o rappresentazioni poetiche.

Anzitutto i critici si domandarono se nella *Vita Nuova* il nome di Beatrice designi una persona reale vissuta a Firenze nella seconda metà del secolo XIII. Alcuni risposero negativamente e s'argomentarono di dimostrare che Beatrice non è se non un'allegoria; il simbolo della filosofia secondo il Biscioni, della podestà imperiale secondo il Rossetti, dell'intelligenza attiva secondo il Perez. Per il no stette anche Adolfo Bartoli, e volle vedere in Beatrice la personificazione dell'ideale della bellezza femminile, *beatrice* del cuore e della mente di Dante. Altri, fra cui si deve ricordare per l'autorità del nome e la forza dell'argomentazione il D'Ancona, diedero a quella domanda risposta affermativa. Nella quale, sebbene la questione tratto tratto risorga, ormai consente la grande maggioranza degli studiosi.

Di codesta maggioranza alcuni pochi non vogliono andare oltre l'affermazione generica della realtà, e credendo « Beatrice » un pseudonimo o, come si diceva in Provenza, un *senhal*, giudicano che della donna amata da Dante non ci sia noto neppure il nome di battesimo. Ma tutti gli altri, accogliendo la notizia offerta da un figlio di Dante e dal Boccaccio, notizia cui i documenti d'archivio danno compimento e indirettamente suffragio, ravvisano in lei la Bice,

figliuola di Folco Portinari, ragguardevole e benefico cittadino di Firenze, morto alla fine del 1289, e moglie di Simone di Geri de' Bardi. Nessuna meraviglia che la donna cantata da Dante fosse maritata. L'amore tutto ideale e mistico di quei poeti, l' « amore per rima », era una costumanza che germogliata per mutamento di condizioni sociali, di cultura e di sentimenti dall'amore cavalleresco, rimaneva del tutto estranea agli affetti coniugali, né, data l'indole sua e le idee dei tempi, poteva venire a conflitto con quelli.

Ma pur ammessa, come ormai pare si debba, la realtà di Beatrice, ben poco riusciamo a sapere di certo intorno alle vicende effettive di quell'amore. Forse Dante la conobbe sin da fanciullo; ma solo verso i suoi ventiquattr'anni si sentí vinto dall'amore per lei. Prima aveva corteggiato or questa or quella donna, e dedito ad una vita leggera, con la mente offuscata dal fascino d'immagini sensuali, s'era abbandonato a capricci amorosi che gli agitavano e tormentavano l'anima. Forse un giorno gli parve che Beatrice lo guardasse corrucciata, come tale che di sé faceva troppo parlare la gente, e nell'umile e austera gentilezza di lei intuí la promessa d'una quiete interna, che le altre donne amate non gli avevano data. E alto, purissimo divampò in lui l'amore per la Portinari, amore che fu adorazione ed esaltazione di quell'anima bella. Ciò accadde probabilmente non molto prima del 1289; e nel gaudio di quell'amore Dante s'acchetò, finché non lo colpí la sventura colla morte di lei. Fu quasi certamente la sera dell'8 giugno del 1290.

Dolorava il cuor del poeta e la sua interna tristezza traspariva nell'aspetto lagrimoso e sbigottito. Se ne dimostrò pietosa « una gentile donna giovine e bella molto »; sí accoratamente pietosa che Dante cominciò (e fu probabilmente nell'autunno del 1291) a dilettarsi in vederla, a ricercarla, a trovare in quella vista un conforto al suo dolore. Una fiera battaglia s'accese nel suo cuore tra il ricordo della cara defunta e la gioia presente, tra l'amore di Beatrice sopravvissuto a Beatrice e il nuovo sentimento che diveniva amore. Vinse il ricordo; e l'inclinazione per la *donna gentile* si dileguò dal suo cuore, lasciando a signoreggiarvi l'immagine di Beatrice.

L'amore per Beatrice nella rappresentazione poetica della *Vita Nuova*.

5. Se nella *Vita nuova*, delicato libretto che Dante compose di rime e di prose quando di fresco era tramontata nel suo cuore la simpatia per la donna gentile, la realtà storica s'annebbia e dilegua in un'atmosfera di sogno, nitida e viva ci sta invece dinanzi quella ch'era nella mente del Poeta la realtà fantastica, espressiva dello stato del suo animo in quel tempo. Beatrice gli appariva come il suo primo ed unico amore, e il lungo periodo delle agitazioni e dei turbamenti come una costante aspirazione a quell'intima pace contemplativa in cui ora posava il suo spirito.

Non aveva compiuto ancora i nove anni — cosí egli narra — quando alla vista di Beatrice, che di poco superava gli otto, si sentí signoreggiato da Amore. Nove anni dopo, un giorno per istrada essa gli passò accanto bella nel candor della veste, e volti gli occhi a lui trepidante, virtuosamente lo salutò. Quel saluto fu da allora in poi il fine de' suoi desideri: esso lo inebriava, lo infiammava di carità per tutte le creature e per i suoi stessi nemici, gli dava tremori al cuore e smarrimenti, lo traeva fuori di sé, gli faceva vedere tutti i termini della beatitudine. Ogni suo atto e pensamento era governato dall'amore: egli sentiva affezione per chiunque avesse relazione con lei e immaginando nella mente la sua mirabile bellezza, ardeva d'un assiduo desiderio di vederla. Di codesto amore timido e delicato, si studiava di celar l'oggetto ai profani; epperciò finse di sospirare successivamente per altre due donne, facendosene « schermo de la veritade », e a tal punto spinse la finzione, che ne nacquero ciarle come per cosa vera e Beatrice gli negò il suo dolcissimo salutare.

Privo d'ogni esterno conforto, Dante sentí allora distrutta in sé la libertà dall' impeto d'una passione che gli faceva riporre tutta la sua vita in cosa mutevole e che gli poteva essere tolta, e dopo un breve periodo di pensieri dolorosi, rinunciò docilmente ad ogni segno di amorosa corrispondenza, riponendo la sua beatitudine, che prima era tutta nel saluto di Beatrice, nell' umile adorazione della bellezza di quell'anima.

Dopo il conseguimento di tale pacata rassegnazione, il poetico racconto della *Vita Nuova* s'accosta alla probabile

realtà storica, ch'era ormai la diretta generatrice delle impressioni, tra le quali si formò lo stato psicologico che in tutta la narrazione si manifesta.

È questa percorsa da un soffio di soave mestizia, quasi dal presentimento della catastrofe, e atteggiata d'un'arcana solennità, di religioso misticismo. La visione è la finzione poetica cui Dante ricorre di frequente per rappresentare il tumulto dei suoi sentimenti e il processo dei suoi pensieri. Nelle determinazioni cronologiche ritorna di continuo il numero nove: i due fanciulli s'incontrano per la prima volta quando egli è alla fine ed ella al principio del nono anno; si rivedono dopo nove anni; quando Dante riceve il primo saluto è la nona ora del dí, e cosí via. Egli indaga la ragione di codesto ritorno e piú che di ogni altra s'appaga di questa, che Beatrice « fue ella medesima questo numero »; un miracolo cioè, di cui è radice la Trinità. Talora Dante adatta ai casi suoi le parole della Bibbia; sempre chiama le cose non coi loro nomi, ma per via di circonlocuzioni. Firenze è « la città ove la mia donna fu posta dall'altissimo sire »; Guido Cavalcanti « il mio primo amico »; la data della morte di Beatrice vien fermata per via di tre calendari, sí da far risaltare il ritorno del numero nove, a che il semplice calendario italiano non s'acconciava.

6. La *Vita Nuova*, abbiamo detto, è un tessuto di rime e di prose. Quelle furono composte da Dante negli anni precedenti al 1292, man mano che dalla realtà vissuta gliene veniva l'ispirazione. Queste, scritte in quell'anno o poco dopo, tendono quasi tutte a far conoscere in quali occasioni e da quali condizioni di spirito nascessero le rime; talché la prosa è subordinata alla poesia, è come il filo che stringe in un mazzo fiori sbocciati via via in un lungo giro di tempo (forse di nove anni), i fiori di poesia, sbocciati dalla mente di Dante nella sua « vita nuova », cioè nella sua vita giovanile. Di qui il titolo del libro. Ad ogni singola rima egli soggiunse anche o premise le *divisioni*, vale a dire una specie di commento, nel quale, secondo i precetti dell'arte rettorica, divide il componimento in piú parti, riassumendo brevemente i pensieri svolti in ciascuna.

La composizione della *Vita Nuova*

Pochi e di lieve entità sono i fatti esterni da cui, secondo le prose, traggono occasione le rime: la partenza di una delle donne dello schermo, la morte d'una compagna di Beatrice, un convito nuziale dove Beatrice con altre donne si burla dell'innamorato poeta, la morte del padre di lei, la curiosità con cui alcune donne guardano Dante disegnare un angelo su certe tavolette, e pochi altri. Né, dopo quanto abbiamo osservato sulla trasfigurazione della realtà, operata dalla mente commossa del poeta, è lecito aggiustar piena fede alle notizie che le prose ci offrono intorno al tempo e all'occasione delle composizioni poetiche. Specialmente tra quelle comprese nei primi sedici capitoli dell'insigne libretto, è probabile siano venne alcune che in origine non avevano attinenza coll'amor di Beatrice, e altre che furono composte insieme colle prose a rappresentare quella visione della donna e dell'amore che splendeva alla fantasia del poeta quando mise insieme la *Vita Nuova*. Certo si è che non tutte le sue rime giovanili egli vi accolse, ma quelle soltanto che convenivano a quel fine e capivano entro al disegno organico che del libretto aveva concepito: in tutto venticinque sonetti, quattro canzoni, una stanza e una ballata.

La lirica di Dante.

7. La magnifica originalità della lirica dantesca s'afferma primamente nella canzone *Donne che avete intelletto d'amore*, riferita nel XIX capitolo della *Vita Nuova*.

Nelle poesie che quivi la precedono e in alcune altre che, escluse dal giovanile libello, possono accompagnarsi a quelle per le ragioni dell'arte, compaiono le forme convenzionali della lirica del Cavalcanti, le personificazioni degli stati e delle facoltà dell'anima, gli spiriti operanti e sermonanti. Né accanto al convenzionalismo piú recente mancano le tracce del vecchio convenzionalismo dei provenzaleggianti e dei guittoniani: rimembranze del frasario cavalleresco, oscurità od esagerazioni od asprezze di forma, artifici di metrica, giuochi di suono e di parola.

Ma l'arte del poeta s'affina rapidamente e la sua lirica non tarda a raggiungere, nell'espressione degli affetti, una schiettezza e un'efficacia rarissime. Il *nuovo stile*, inaugurato dal Guinizelli, perfezionato dal Cavalcanti, trattato colla mano

incerta del novizio dall'Alighieri nelle prime sue rime, reca ora altri frutti di ammirevole poesia. Dante doveva essere sulla ventina quando compose il sonetto, vaghissimo per semplicità e freschezza, *Guido vorrei che tu e Lapo ed io,* nel quale cullandosi in un'ebbrezza divina vede sé e il Cavalcanti e Lapo Gianni tratti per forza d'incanto via per l'oceano immenso con Vanna, Lagia e la prima delle cosiddette donne dello schermo, lungi dalle cure del mondo, fra il sorriso della felicità e dell'amore. Questo sonetto, non accolto nella *Vita Nuova*, è il sospiro d'un'anima assetata d'idealità e insieme un documento della dolce dimestichezza in cui vivevano quei poeti. Vigorosamente fantastica e tutta risonante di mesta armonia è la canzone, pur essa esclusa dalla *Vita Nuova, E m'incresce di me sí malamente*, nella quale, se fu composta quando il poeta sentí il dolore del corruccio di Beatrice, hanno l'ultima eco e s'acchetano i turbamenti e le agitazioni dei primi capricciosi amori.

Poco dopo Dante si propose « di prendere per materia del suo parlare sempre mai quello che fosse loda di quella gentilissima », e la sua lingua « quasi come per sé stessa mossa », cominciò appunto: *Donne, che avete intelletto d'amore.* Questa canzone, colla quale il poeta si metteva per una via già additata dal Guinizelli, ma probabilmente non mai fino allora seguita né dal Cavalcanti né da altri, è un inno che dalle labbra dell'amante estasiato sale alla donna adorata. Gli angeli desiderano Beatrice in cielo, e solo per misericordia divina essa può rimanere ancora sulla terra a conforto degli uomini. La sua vista arresta o fa dileguare dai cuori villani ogni pensiero malvagio, e chi la sostiene, o divien nobil cosa o si muore; i gentili si umiliano in vederla e dimenticano ogni offesa; chi le ha parlato sarà salvo in eterno. Della bellezza fisica appena un ricordo vago, indefinito; il ricordo del colore di perla diffuso nel suo sembiante, e degli occhi onde escono *spirti d'amore infiammati.* Il poeta non si cura della parte materiale di madonna; ne adora la bellezza « in ciò ch'ella ha di piú sovrasensibile, in quanto si manifesta operatrice di bene non pur su l'anima del poeta ma in tutto che l'appressa » (Carducci). E

alla mistica dolcezza della contemplazione estatica corrisponde la dolcezza leggiadra della forma. La canzone *Donne che avete* inizia solennemente, entro alla cerchia dello *stil nuovo*, il « dolce stil nuovo ».

Essa è la prima in una serie di liriche dantesche, nella quale Beatrice, trasumanata dall'amore, ci appare come la vivente incarnazione di tutte le perfezioni. Ella diffonde intorno a sé un'aura di gentilezza e d'innocenza; superbia ed ira fuggono d'innanzi a lei; pensieri umili e dolci nascono in chi la sente parlare; il suo sguardo inonda i cuori d'ineffabile dolcezza; le donne che vanno con lei, ne ricevono ornamento di grazia e di gentilezza novelle. Ella è un « novo miracolo gentile »; non pare cosa terrena, ma « cosa venuta di cielo in terra a miracol mostrare ». Dalla realtà il poeta è salito sino alla contemplazione della bellezza ideale e di questa non ci ritrae l'immagine astratta, bensí l'impressione concreta, rappresentando quella sua idealità quale vive ed opera nella sua fantasia. E nascono i sonetti meravigliosi *Negli occhi porta la mia donna amore, Tanto gentile e tanto onesta pare, Vede perfettamente ogni salute,* dei quali ogni frase, nella sua efficacia rappresentativa, nella sua concisione riboccante di pensiero, nella sua musica soave, ha la virtú di suscitarti nell'anima tutto un mondo di fantasmi e di sentimenti, e Beatrice te la senti dinanzi nella sua individualità concreta, pur non riuscendo a coglierne i contorni materiali. Una volta il poeta, infermo, sogna che Beatrice sia morta, e poco appresso scrive la canzone: *Donna pietosa e di novella etate.* Anche qui non c'è la descrizione, ma l'impressione, il sentimento. Quale sbigottimento, quanto dolore, quali dolci rimembranze in questi versi d'una semplicità veramente greca!

Ed omo apparve scolorito e fioco
Dicendomi: che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sí bella.

Il poeta ne vede l'anima salire al cielo in forma di nuvoletta seguita dagli angeli osannanti, e ne vede la spoglia mortale siffattamente atteggiata, che il dolore s'attenua in

un'umile rassegnazione e nell'invocazione della Morte divenuta omai cosa gentile, « poiché tu se' nella mia donna stata ». La profondità e la schiettezza del sentimento rilucono qui attraverso la forma semplicissima e tutta sincerità, come per mezzo a cristallo trasparente e terso.

> . . . Io mi son un, che quando
> Amor mi spira, noto, ed a quel modo
> Che ditta dentro, vo significando.

Così Dante nel canto XXIV del *Purgatorio* (vv. 52–4) formulava il canone dell'arte sua e dei poeti del nuovo stile.

Altri amori di Dante.

8. Per la *donna gentile* o *pietosa*, nella quale i piú riconoscono una persona reale, sebbene non se ne sappia, neppure con discreta probabilità, il nome e il casato, Dante provò, piú che un vero amore, una fuggevole e tutta ideal simpatia. Ma altri amori egli ebbe certo nella sua giovinezza, ben diversi da quello che nutrí per l'angelica Beatrice della *Vita Nuova*. Ne trassero ispirazione parecchie liriche, e indizi sicuri ne offre la *Commedia*. Sennonché a chiarire la storia di quegli amori e a sceverare le rime che ad uno da quelle che ad un altro si riferiscono, non valse finora industria di dantisti. Per una Pietra, nome reale o fittizio che questo sia, l'Alighieri compose alcune rime che s'appartano dalle altre di lui per una cotale rude forza d'immagini e d'espressioni e per la plastica vivezza della rappresentazione, oppure per le artificiose forme del metro (sestina e sestina doppia). In esse freme l'ardore d'una passione sensuale, che divampò nel cuore di Dante probabilmente tra il 1292 e il '96.

In quel giro d'anni infatti l'Alighieri, quasi per reazione del suo spirito alle mistiche esaltazioni dell'amor di Beatrice, si lasciò traviare dai diletti del senso e condusse una vita intesa al godimento dei beni mondani, anzi che volta verso l'alta meta ultraterrena cui lo aveva avviato il purissimo amore di quella. Ebbe allora compagno un fratello di Corso Donati, Forese, col quale aveva scambiati, forse nella prima gioventú, alcuni sonetti atrocemente ingiuriosi, ma poi stretto amicizia intima e cordiale. Questi morí nel 1296,

e Dante immagina d'incontrarlo nel Purgatorio, prendendo occasione a manifestare il suo amaro pentimento per la vita peccaminosa che insieme avevano condotto.

Matrimonio. Nel 1296 o poco dopo si suol porre il matrimonio di Dante con Gemma di Manetto Donati, d'un ramo della famiglia diverso da quello cui apparteneva Forese. Se questa unione, stretta forse, come quasi tutti i matrimoni in quel tempo, non per amore ma per convenienza, sia stata felice, non sappiamo; ma neppure nulla ci licenzia a dire il contrario. Ne nacquero quattro figliuoli, o almeno sono quattro quelli di cui abbiamo notizie sicure: due femmine, Antonia e Beatrice, e due maschi non ingloriosamente ricordati per le loro opere dalla storia letteraria, Jacopo e Pietro; il quale ultimo continuò a Verona la discendenza degli Alighieri, spentasi al cadere del secolo XV.

La vita politica. 9. Non tutta negli amori e nei sollazzi o tra le pareti domestiche passò Dante la vita nel tempo dell'adolescenza e della giovinezza matura. La tradizione familiare, le consuetudini e le leggi cittadine, l'amore per la terra natía e per il suo guelfo Comune, la natura sua stessa vigorosa ed incline all'operare, lo trassero a servire la patria colla mano e col senno.

Nella battaglia di Campaldino contro gli Aretini (15 giugno 1289) combatté nella fronte dell'esercito guelfo, tra i feditori, come un di quei Grandi, cui la democrazia artigiana instaurata nel 1282 coll'istituzione del Priorato, lasciava le fatiche e la gloria delle armi, riservando a sé gli uffici e il governo effettivo della cosa pubblica. Pochi mesi dopo (agosto 1289) Dante prendeva parte alla spedizione con cui i Fiorentini tolsero ai Pisani il castello di Caprona.

Gli Ordinamenti della Giustizia che vanno sotto il nome di Giano della Bella (1293), avevano sancito ciò che già prima si praticava, l'esclusione dagli uffici di chi ad altri caratteri di *popolarità* non unisse l'effettivo esercizio d'un'arte; ma una riforma del 6 luglio 1295 statuí che per essere abilitato agli uffici bastasse inscriversi a matricola in una delle arti. Dante, che come nobile non ne esercitava effettivamente nessuna, s'inscrisse allora a quella dei medici e

degli speziali ed ebbe così aperta la via dei pubblici uffici. Fu dei Savi chiamati per l'elezione dei Priori il 14 dicembre 1295, sedette nel Consiglio generale del Capitano del Popolo nel semestre dal primo novembre 1295 al 30 aprile del 1296, e nel Consiglio dei Cento dal maggio al settembre di quest'ultimo anno; nel 1300, in maggio, andò ambasciatore del Comune di Firenze a S. Gimignano per trattarvi affari della taglia guelfa, e nel bimestre dal 15 giugno al 15 agosto fu dei Priori.

I tempi correvano tristi per pericoli esterni e per cittadinesche discordie. Bonifacio VIII, nel fervore delle sue ambizioni teocratiche, veniva cercando occasioni d'intromettersi negli affari del Comune e di attuare i diritti che vantava su tutta la Toscana. In città l'inimicizia dei Cerchi e dei Donati, alimentata nell'ultimo ventennio da dispetti, da molestie, da violenze reciproche, era venuta attraendo nella sua sfera le malevolenze, gli odi, i rancori che pullulavano dal conflitto degli interessi o delle aspirazioni, discordi tra l'imperversare di malvage passioni. Dante si trovò ad essere fra i reggitori dello Stato in quei difficili momenti, e appunto durante il suo priorato, venute alla violenza ed al sangue le due fazioni che s'erano formate in città, i capi dei Cerchieschi e dei Donateschi furono mandati a confino. Tra quegli esuli fu, come sappiamo, Guido Cavalcanti (vedi pag. 88).

Quel provvedimento non recò buoni frutti. La divisione dei cittadini si fece anzi piú profonda e piú aspra; ormai la discordia delle famiglie dispariva nel contrasto dei sentimenti, delle idee, delle passioni di tutta la città. I Cerchieschi si dissero i Bianchi, i Donateschi i Neri; nomi che a Firenze diede Pistoia, ne' cui fatti ambe le parti avevano voluto avere ingerenza. Bianchi e Neri erano guelfi; ma quelli, gelosi dell'indipendenza del loro Comune; questi, disposti a secondare le mire del papa; quelli generalmente integri nella purezza della loro fede politica; questi spesso inframettenti e traviati da disegni ambiziosi e da personali interessi. Dante fu coi primi, coi Bianchi.

Il 1301 fu per lui un anno di grande attività politica e decisivo per la sua vita avvenire. Ai 13 d'aprile sedette fra 1301.

i Savi chiamati per la prossima elezione dei Priori: ai 28 dello stesso mese fu eletto a dirigere e sorvegliare certi lavori stradali, e dall'aprile al settembre fece parte del Consiglio dei Cento, nel quale parlò (19 giugno) contro la domanda d'un aiuto d'armati fatta da Bonifacio VIII, e altre volte ancora. Nell'ottobre poi, quando Carlo di Valois della casa di Francia, chiamato in Italia dal papa, cui istigavano i Neri, si apprestava a venire a Firenze per compiervi colla violenza quel mutamento d'indirizzo politico che Bonifacio non aveva potuto ottenere colle trame e cogli infingimenti, Dante fu tra gli ambasciatori mandati dal Comune a Roma per offrire la concordia dei cittadini e ben disporre l'animo del principe francese.

L'esiglio.

10. Il primo giorno di novembre del 1301 Carlo di Valois entrava in Firenze, e poco appresso i Neri, forti del suo favore, s'impadronivano del potere. Cominciarono le condanne capitali e le proscrizioni degli avversari, contro i quali vaghe accuse di frodi e di ribellione erano pretesto allo sfogo dell'odio politico. Ai 27 di gennaio del 1302 una sentenza del podestà Çante dei Gabrielli da Gubbio condannò in contumacia Dante Alighieri, come reo, *publica fama referente*, di baratteria, di corruzione e di maneggi contro la Chiesa di Roma e il pacifico stato della città, al pagamento d'una grossa somma di denaro, all'esiglio fuor di Toscana per due anni, all'esclusione dagli uffici e, qualora il pagamento non avvenisse, alla confisca di tutti i beni. Non avendo egli risposto alla citazione né pagato la multa, una successiva sentenza del 10 marzo del 1302 lo condannò all'esiglio perpetuo e « se mai venisse in forza del Comune, ad essere morto di fuoco ».

Dante, che alla promulgazione della prima sentenza forse non era ancora tornato dalla sua ambasceria, si vide cosí gettato fuori dal seno dolcissimo della patria e costretto a lasciar ogni cosa più caramente diletta. Dispersa la sua parte, quella parte Bianca, « nella quale si raccoglievano le tradizioni piú pure e le memorie più gloriose del guelfismo fiorentino », caduta la patria nelle mani degli avversari, di faccendieri politici ligi allo straniero, le illusioni della sua

giovinezza rovinarono dinanzi alla dura realtà. E col cuore angosciato si diede a peregrinare di terra in terra implorando aiuto e protezione da principi e da signori, provando le umiliazioni della povertà, solo confortato dalla speranza, pur troppo fallace, di poter un giorno riposare l'animo stanco sotto alle volte del *suo bel S. Giovanni.*

Le peregrinazioni.

Ai primi tentativi che i Guelfi Bianchi, accostatisi nella comunanza della sventura e dei nemici ai Ghibellini, fecero per ricuperare la patria, anche Dante partecipò. Agli 8 di giugno del 1302 si trovò, nella chiesa mugellana di S. Godenzo appié dell'alpe, a quel convegno in cui i capi fuorusciti strinsero coi ghibellini Ubaldini i patti della guerra che doveva combattersi dal castello di Montaccenico, e fu tra i soscrittori dell'istrumento. Fallita quell'impresa, è credibile che verso il 1303 egli aiutasse, nella cancelleria di Scarpetta Ordelaffi, signore di Forlí, a preparare la seconda spedizione dei Bianchi. Ma andata a vuoto anche questa per indisciplina e per viltà (primavera del 1303), Dante si separò dai compagni, dei quali ormai provava disgusto, e se n'andò a Verona, dove tra la fine del 1303 e i primi del 1304 lo accolse, ospite cortese, Bartolomeo della Scala.

D'essere andato pellegrino « per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende », Dante stesso ci attesta; ma a noi non è dato di seguirlo in ogni tappa del suo doloroso pellegrinaggio, né di assegnar di ciascuna il tempo ed i luoghi. Ai 6 d'ottobre del 1306 era a Sarzana, dove qual procuratore del marchese di Lunigiana Franceschino Malaspina, sottoscrisse la pace tra quei signori e il vescovo di Luni. Questo apprendiamo da un documento sicuro; e la parola stessa del poeta (*Purg.*, VIII, 133-9) ci fa testimonianza dell'ospitalità di che i Malaspina gli furono liberali. Per via d'induzioni piú o meno probabili possiamo congetturare che egli visitasse la Riviera ligure, le terre che si specchiano nel lago di Garda, parte del Veneto, e che da Verona risalisse per non breve tratto il corso dell'Adige. Visse alcun tempo, forse intorno al 1315, a Lucca, e l'amicizia cortese d'una donna nomata Gentucca gliene fece caro il soggiorno. Anche fu detto che una volta passasse in Francia e visitasse Pa-

rigi, attrattovi dalla fama di quella celebre Università, principal sede allora degli studi filosofici e teologici; ma pare leggenda non degna di fede.

La lirica filosofica.

11. Il periodo degli studi severi e delle meditazioni filosofiche era cominciato per Dante dopo la morte di Beatrice, quando egli aveva cercato un conforto nella lettura del *De consolatione philosophiae* di Boezio e del *De amicitia* di Cicerone. Vi trovò, come dice egli stesso, non soltanto rimedio alle sue lagrime, ma anche tesori di sapienza, che schiudendo la sua mente alla cognizione del vero, gli riempivano l'anima d'un gaudio ineffabile. Il puro e sereno appagamento dell'intelletto gli infiammava il cuore e s'accompagnava a una dolce commozione del sentimento. Lo studio diveniva un sacro fuoco, amore reale, « applicazione dell'animo innamorato della cosa a quella cosa », siccome egli lo definisce. Anche dagli studi filosofici germogliavano dunque elementi di poesia in quella tempra d'uomo aperta ad ogni impressione, e come l'amor di Beatrice aveva prodotto la soave lirica dell'idealità femminile, così il nuovo amore produsse la lirica allegorica.

La personificazione della Filosofia era già in Boezio, ed esempi di simili creazioni fantastiche s'incontravano, come sappiamo, nella letteratura didascalica volgare. Ma mentre Boezio e i suoi imitatori rappresentavano la filosofia nell'aspetto d'una matrona veneranda, austera dettatrice di massime morali, per Dante ella è la donna amata, bella, giovane, gentile, pietosa, alla quale, come a Beatrice, sale l'inno di adorazione del poeta innamorato. Da' suoi occhi e dal suo sorriso raggia un piacere paradisiaco; dolce suona il suo parlare; i suoi atti soavi vanno chiamando amore; dinanzi a lei tremano e sospirano i cuori e ogni perverso si umilia. Beatrice ha dovuto cedere nella poesia di Dante alla personificazione d'un'idea; ma i procedimenti dell'arte sono rimasti i medesimi; il genere delle lodi e gli artifici simbolici con cui sono rappresentati i fatti psicologici, non sono mutati. Il poeta tratta l'immagine indipendentemente dal suo significato riposto, talché d'alcune canzoni non penseremmo che racchiudessero un'allegoria, se Dante stesso non

ce ne avesse data, come vedremo, la chiave. Quando egli, trasportato dal suo entusiasmo, non mira ad altro che alla glorificazione della filosofia, le sue liriche hanno forti accenti di passione e mirabile delicatezza di forma; ma se si propone un fine immediatamente insegnativo, se scrive per « riducere la gente in diritta via », allora lascia « le dolci rime d'amore » e il suo « soave stile », e la poesia « cade faticosa e accasciata sotto il peso delle formole, delle distinzioni e delle argomentazioni scolastiche ». Le tre canzoni sulla *nobiltà*, sulla *leggiadria* e sulla *virtù* sono di questo genere; in esse lo *stil nuovo* si volge alla trattazione di materia puramente dottrinale, come nella canzone del Cavalcanti sulla natura d'amore.

Il periodo della lirica filosofica ed allegorica si estende per parecchi anni della vita di Dante ed è preparazione alla poesia della *Commedia*. La prima lirica di quel periodo è probabilmente la canzone *Voi che intendendo il terzo ciel movete*, nella quale Dante rappresentò il contrasto fra l'amor di Beatrice e il nuovo amore per la filosofia, che cominciava a signoreggiarlo. Essa fu composta non più tardi del 1295. La canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, bellissima per dolcezza e vigoria di suoni e per plastica evidenza di rappresentazioni, è certo posteriore all'esiglio, che è ricordato nel verso, pieno di nobile orgoglio, *L'esiglio che m'è dato onor mi tegno.*

Il *Convivio*.

12. La sventura non aveva fiaccato, anzi aveva stimolato l'energia intellettuale di Dante, ed egli pensò di scrivere un commento di parecchie sue canzoni filosofiche, il quale ampiamente diffondendosi a dilucidar ogni particolare, venisse a formare una vasta enciclopedia. Nacque così, probabilmente tra il 1307 e il 1309, il *Convivio*, un'opera colla quale Dante si rivolgeva specialmente a quei molti, che dotati d'animo nobile e gentile, non potevano appagare l'innata bramosia di sapere per non aver avuto agio di darsi alla speculazione, e loro imbandiva uno spirituale banchetto, offrendo come vivanda le canzoni e come pane i commenti. Laico egli stesso, perché non insignito né di gradi accademici, né di dignità ecclesiastiche, ma pur « grande letterato quasi in

ogni scienza », s'era proposto di diffondere il sapere tra i laici, tra il volgo del regno della scienza; epperciò si valse della lingua volgare, lasciando il latino che non sarebbe stato inteso dai piú.

La materia del *Convivio*.

Secondo il disegno dell'Alighieri, il *Convivio* avrebbe dovuto commentare « quattordici canzoni sí di amore che di virtú materiate » ed essere costituito da quindici trattati, uno per ciascuna canzone, piú uno a mo' d'introduzione generale. Ma l'opera rimase interrotta dopo il quarto; sicché abbiamo soltanto il trattato introduttivo, in cui Dante dichiara lo scopo e i criteri del suo lavoro e con parola calda e passionata si giustifica della preferenza da lui data alla lingua del popolo, e i tre trattati espositivi delle canzoni: *Voi che intendendo il terzo ciel movete*; *Amor che nella mente mi ragiona,* e *Le dolci rime d'amor ch'io solía.*

Era concetto di Dante che le scritture dovessero esporsi per quattro sensi: letterale, allegorico (quello che si nasconde sotto il manto della favola ed è úna verità ascosa sotto bella menzogna), morale (quello che i lettori devono andare cogliendo con istudio a utilità propria e dei loro discenti) ed anagogico (sovrasenso, interpretazione spirituale). Questo concetto o un concetto poco diverso aveva guidato gl'interpreti della Bibbia fino dai primi secoli del Cristianesimo, e ancora nell'età imperiale era stato adattato all'interpretazione dei poeti classici, le cui opere dovevano nascondere sotto il velo della favola profonde verità e ammaestramenti morali. Ai tempi di Dante era diffusissimo, ed egli lo prese a norma fondamentale nel commento delle sue canzoni. Del terzo e del quarto senso tocca solo incidentemente rade volte; ma di ciascuna lirica fa una minutissima esposizione letterale, alla quale corrisponde poi la spiegazione allegorica. Cosí Dante stesso ci dice che la donna « di cui innamorò appresso lo primo amore, fu la bellissima e onestissima figlia dello imperadore dell'universo, alla quale Pitagóra pose nome filosofia ». Gli occhi di lei sono le sue dimostrazioni; i sorrisi le persuasioni; i raggi d'amore che piovono dal cielo di Venere, sono i libri della filosofia; l'angoscia di sospiri in cui l'innamorato si trova, « labore di studio e lite di dubitazioni ».

Nel *Convivio* Dante ha voluto identificare, qual che ne sia stata la ragione, la *donna gentile* della *Vita Nuova* colla donna personeggiante la filosofia e confondere in uno due amori, l'uno umano e reale, l'altro intellettivo ed allegorico. Ma ormai pochi dubitano che essi non debbano invece essere tenuti distinti e che, come le rime per la *donna gentile* accolte nella *Vita Nuova* non si riferiscono alla filosofia, cosí le canzoni del *Convivio* non abbiano mai avuto relazione colla pietosa consolatrice del libello giovanile.

Il commento delle sue canzoni offre a Dante occasione di stendere ampie dissertazioni di metafisica, d'astrologia, di politica, di morale. Cosí egli parla lungamente dell'origine, dell'essenza e della destinazione dell'anima umana; descrive, secondo il sistema di Tolomeo, la configurazione dei cieli e, consertando le dottrine degli astrologi arabi col domma cristiano, le loro influenze sugli uomini; parla dell'autorità imperiale; discute varie opinioni sul significato della parola « nobiltà » e infine conchiude esponendo la sua: « essere gentilezza dovunque è virtute ». Profondamente cristiano, Dante non s'allontana mai nelle sue speculazioni dalle dottrine della Chiesa. La regina delle scienze è per lui la teologia, la quale risolve col lume della fede le piú ardue questioni metafisiche. Ma fino ad un certo segno può giungere anche la ragione, ed a questa è guida la filosofia « onde la fede nostra è aiutata ». Perciò Dante si fonda, per risolvere i problemi che gli si affacciano, oltre che sui dommi della Chiesa, sull'autorità degli scienziati e dei filosofi antichi e medievali, principalmente di Aristotile, il « maestro e duca della ragione umana », ch'ei conosceva per via delle traduzioni latine. Le sue dottrine sono, con qualche modificazione e svolgimento, quelle di San Tommaso d'Aquino, il principe della Scolastica, ch'egli cita piú volte.

La forma del *Convivio*.

Come la sostanza, cosí il metodo dell'esposizione è nel *Convivio* prettamente scolastico. Il ragionamento procede sempre per via di distinzioni e di sillogismi, con una prolissità pedantesca. Pur tratto tratto nella fantasiosa profondità d'un concetto, nella evidenza stupenda di un'immagine o d'una frase fa capolino il poeta. E in piú luoghi i sentimenti di dolore,

di disprezzo, di ammirazione che gli tumultuano nel cuore, prorompono in pagine d'eloquenza gagliarda e tutta personale, che ricreano il lettore tra la monotonia del faticoso sillogizzare e la fredda obbiettività della ricerca scientifica. Nel *Convivio* si ha il primo esempio della prosa dottrinale italiana. Come già nella *Vita Nuova,* ma ora con mano piú sicura, Dante prendendo norma dalla sintassi latina, solleva il periodo dalla infantile semplicità delle scritture dugentistiche ad una compagine sapientemente elaborata, che senza togliergli la freschezza giovanile e l'impronta di schietta italianità, gli conferisce dignità e robustezza.

Nessuno prima di Dante aveva osato esporre un grande complesso di dottrine filosofiche in uno dei volgari d'Italia, perché il volgare era giudicato impari a sí arduo cimento. Appare dunque chiaro per qual ragione, egli che nella *Vita Nuova* si era mostrato ancora ligio al vecchio pregiudizio, movendo rimprovero a coloro che rimavano sopra altra materia che amorosa, e che del suo ardito tentativo aveva piena coscienza, sentisse il bisogno, cominciando a scrivere il *Convivio,* di giustificarsene. Perciò ha occasione di tessere una eloquente e ardente apologia del volgare, di scagliarsi contro « li malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui *(francese e provenzale)* e lo proprio dispregiano » e di preconizzare con fatidiche parole l'avvenire della nuova lingua « luce nuova, sole nuovo, il quale surgerà dove l'usato tramonterà ».

Il *De vulgari eloquentia.*

13. Ai medesimi concetti s'ispira un'altra opera, che Dante aveva già cominciato a comporre prima del 1305 e che rimase pur essa incompiuta: il *De vulgari eloquentia.* Dovevano essere almeno quattro libri; invece non si va oltre al quattordicesimo capitolo del secondo. Qui Dante scrive latino, forse affinché dall'uso di quella lingua in servigio della nuova, ridondi agli occhi dei dotti onore al volgare e sanzione di legittimità alle teorie che viene esponendo. Egli comincia col parlare dell'origine prima del linguaggio, e dopo aver discusse alcune questioni cui dava luogo la tradizione biblica, addita nella confusione babelica la causa della varietà delle lingue. Fatto breve discorso di quelle che vennero cosí a parlarsi

in Europa, si ferma agli idiomi romanzi, il francese, il provenzale e l'italiano (degli altri non parla), dei quali riconosce bensí l'unità primitiva, ma immagina che il latino o, come egli dice, la grammatica sia sorta per mutuo accordo di molte genti, quando variando continuamente il linguaggio di ciascuna gente da luogo a luogo e di tempo in tempo, si sentí il bisogno d'un idioma comune regolato e invariabile.

Dopo aver ricercato a quale dei tre volgari romanzi spetti la precedenza, mostrandosi proclive a dar la palma all'italiano, egli classifica i dialetti italiani e ne enumera quattordici gruppi, parte a destra e parte a sinistra dell'Appennino. A questo punto gli si affaccia il problema del linguaggio che debba usare chi voglia scrivere nobilmente in italiano. Per ritrovarlo passa dapprima in rassegna tutti i dialetti da lui annoverati e tutti li scarta, citandone qualche peculiarità di varia natura e giudicandoli brutti o indegni dell'alto ufficio, tutti, compresi i dialetti toscani in genere e il fiorentino in ispecie. Perciò si fa a ricercare quel linguaggio per via di ragionamento, e conclude che esso deve essere un linguaggio che in sé riassuma quel comune carattere d'italianità che in tutte le parlate *italiane* traluce e in nessuna si trova, scevro di peculiarità municipali. Il volgare illustre d'Italia, quale Dante lo concepisce, è dunque un concetto astratto, è un genere che sta di fronte alle specie rappresentate dai singoli dialetti, come per es. il concetto di metallo di fronte al concetto di ferro, d'oro, ecc. Ma questa astrazione si definisce subito e si concreta, e Dante la riconosce attuata nelle rime della scuola siciliana, del Guinizelli, dei poeti toscani dello *stil nuovo* e di pochi altri, che in altre regioni d'Italia s'allontanarono dal *sermone materno*.

La teoria dantesca del volgare illustre (anche *cardinale*, *aulico*, *curiale*) è conseguenza d'una percezione inesatta della realtà e di un'interpretazione viziata da pregiudizi di varia natura. Nell'alta lirica d'amore, alla quale Dante tien l'occhio, era prevalsa, come ben sappiamo (pp. 29 sgg.), una lingua che nonostante l'artificiale elaborazione e le infiltrazioni d'altri dialetti, può dirsi sostanzialmente siciliana. Ma anche a lui le stesse poesie che in origine avevano avuto un piú schietto colo-

rito meridionale, stavano dinanzi nelle trascrizioni dei copisti toscani e quindi in sembianze fonetiche e ortografiche toscaneggianti (vedi pag. 32). Ne rimaneva sodisfatto il natural senso linguistico di lui toscano, e quella lingua letteraria ideale che la sua mente vagheggiava, gli appariva ugualmente attuata nelle poesie composte da siciliani, da pugliesi, da bolognesi, da toscani, da romagnoli. Onde immaginava che quali egli le leggeva, tali fossero nate in quelle regioni per istudio d'arte, come « per una sublimazione dell'italianità covante in ogni parlata d'Italia ». D'altra parte non distingueva, né lo poteva senza il sussidio che a noi dà oggi la scienza linguistica, i diversi caratteri delle brutture che lo offendevano nei vari dialetti, e metteva in un fascio i dialetti che da quel suo volgare illustre si allontanavano per qualità organiche e per fatti fonetici generali, coi dialetti toscani e in particolare col fiorentino, che se ne scostava solo per « qualche parola malsonante da evitare o per qualche trivialità da escludere dagli scritti per ragioni di stile ». Così mentre fuorviato da un'illusione e da erronei giudizi, nonché dall'ira contro i suoi concittadini e da un nobile fastidio d'ogni gretta boria municipale, condannava teoricamente il dialetto fiorentino, Dante veniva, senza saperlo, a riconoscere, mediante gli esempi che adduceva, la fiorentinità del suo volgare illustre. Il quale egli pretese certo d'usare nelle sue canzoni amorose e filosofiche, mentre in realtà scriveva il fiorentino più puro e soave.

Determinato il concetto del volgare illustre, cioè del linguaggio letterario più elevato, Dante viene a parlare dell'uso di esso nella poesia, riservandosi di trattare poi della prosa e in seguito delle gradazioni inferiori della lingua scritta. Il volgare illustre non si conviene se non a coloro che hanno ingegno e scienza, e deve essere adoperato solo in tre specie di soggetti: l'amore, le armi e la rettitudine, e nello stile *tragico*, cioè nello stile solenne ed elevato, cui s'addice la forma metrica solenne della *canzone*. Di questa l'Alighieri tratta con ampiezza negli ultimi dieci capitoli del secondo libro, dando precetti sulle parole e sui costrutti che vi si devono usare, ed esponendone minutamente la teoria metrica.

Nonostante gli errori e le esagerazioni che vi s'incontrano, il *De vulgari eloquentia* è opera di cospicua importanza storica, come il primo tentativo d'uno studio scientifico della lingua, dello stile e della metrica italiana. Anche là rifulge il genio dell'Alighieri, che primo seppe elevarsi ad una concezione teoretica del nuovo idioma e della nuova letteratura, e primo osò riconoscere la dignità dell'uno e dell'altra non solo nella pratica, ma anche in una trattazione simile a quelle che si avevano per il latino.

La politica di Dante.

14. Erano trascorsi piú di otto anni dal giorno in cui Dante era stato cacciato dal suo *bello ovile*, quando la venuta in Italia dell'imperatore Arrigo VII fece rifiorire in lui la speranza del ritorno. Sinceramente devoto al guelfo Comune finché questo non era caduto in mano dei Neri patteggianti la sua sommissione alla prepotenza di Bonifacio VIII, Dante era stato spinto al ghibellinismo dalla turpe politica di quel papa e di Carlo di Valois, e dall'ingiusto esiglio. La reverenza delle *somme chiavi* non s'affievolí mai in lui, che nel Pontificato riconosceva e venerava la suprema podestà spirituale. Ma la somma dell'autorità civile egli poneva nell'imperatore e fieramente riprovava le usurpazioni dei diritti imperiali, che i papi commettevano per interessi mondani. Sennonché staccatosi dai Guelfi, Dante non fece causa comune con quei Ghibellini faziosi, ed erano i piú, che del nome e delle insegne imperiali si valevano a coonestare gare e interessi locali o personali e a conculcar la giustizia. Con legittimo orgoglio egli si vantava d' « aversi fatta parte per sé stesso » (*Paradiso*, XVII, 69); talché l'appellativo d'imperialista forse gli conviene meglio che quello di ghibellino.

Arrigo VII.

Nell'ottobre del 1310 Arrigo VII passava le Alpi d'accordo con papa Clemente V, che dalla schiavitú di Francia lo salutava « braccio e difensore della Chiesa ». Egli era, dopo Federico II, il primo dei Cesari germanici, che scendesse in Italia, e non veniva soltanto per cingere in Roma la corona imperiale, ma anche per riordinare la penisola e metter pace tra le parti irosamente nemiche. L'ideale di concordia fra le due supreme podestà e di pace fra le signorie italiane, che arrideva alla mente di Dante, pareva prossimo a diventare

Le epistole di Dante.

realtà. All'avvicinarsi dell'imperatore (quindi nel settembre o nell'ottobre) egli scrisse un'epistola latina ai Comuni ed ai Signori d'Italia, preannunziando una nuova êra di consolazione, e di pace ed esortandoli ad accogliere tutti, reverenti e festosi, il redentore mandato da Dio. Nello stile enfatico e immaginoso di questa lettera, piena di frasi bibliche e di ricordi classici, traspare la fiduciosa baldanza di chi la dettava.

Ma neppure in cospetto dell'imperatore le fazioni deposero le armi, e mentre Arrigo, fidente nella santità dell'impresa, procedeva coraggiosamente con giustizia imparziale nella sua opera di pacificatore, i Comuni e i Signori guelfi si strinsero contro di lui ad un'energica resistenza, della quale Firenze fu il centro. Dante, che aveva di persona reso omaggio all'imperatore nell'alta Italia, si trovava allora in Toscana e il 31 marzo del 1311 scrisse « dalle sorgenti dell'Arno » un'altra epistola latina, nella quale con infiammate parole rimprovera ai Fiorentini, cui la lettera è diretta, l'ostinata opposizione al ministro di Dio e predice loro un terribile castigo. Pochi giorni dopo, il 16 aprile, egli rivolgeva i suoi detti ad Arrigo stesso, esortandolo con fremente eloquenza ad affrettarsi verso Firenze e ad esercitare la sua vendetta contro la città ribelle, che con fierezza di vipera si sforzava di dilaniare la madre (Roma, sede dell'Impero) e qual pecora inferma, ammorbava la greggia del suo signore.

Il *De Monarchia.*

15. Tra gli sfoghi impetuosi del sentimento sono, in queste epistole, meglio che accennate le dottrine politiche che si erano venute maturando nella mente dell'Alighieri e ch'egli espose poco dopo (1312-13) nel *De Monarchia.* È questo un trattato latino diviso in tre libri, pensato vigorosamente e ragionato con metodo scolastico lucido e serrato, con acutezza, con libertà di parola.

Nel primo libro Dante dimostra la necessità dell'Impero, d'una monarchia universale, che mediante la pace guidi il genere umano al suo fine, cioè all'attuazione della sua potenza intellettuale e pratica. Soltanto l'imperatore può raggiungere codesto intento, perché egli è simile all'intelligenza che sola regge tutte le potenze dell'anima, e perché su tutto *imperando,* nulla può desiderare per sé e quindi amministra la giustizia

nel modo piú perfetto. Dante vagheggia l'unità civile del genere umano, la fratellanza universale dei popoli sotto un unico reggitore, dal quale emani l'autorità dei re, dei principi e dei Comuni. Egli ha il concetto dell'unità nazionale italiana, ma non quello dell'unità politica. Deplora le fazioni, ma non la divisione del mondo e quindi d'Italia in piccoli stati, i quali devono, secondo il suo pensiero, affratellarsi o unificarsi nell'unità superiore dell'Impero universale. Nel secondo libro Dante dimostra con argomenti desunti dalla storia, che l'esercizio della monarchia universale spetta per elezione divina al popolo romano.

Questi due primi libri sono specialmente diretti contro i Guelfi francesi, le cui dottrine si trovano esposte nel trattato *De potestate regia et papali* di Giovanni da Parigi, e che negavano assolutamente la necessità dell'Impero. Il terzo invece, che è il piú importante di tutti, mira a combattere i Guelfi pontifici, i quali non negavano l'Impero, ma sostenevano la sua dipendenza dal papa. Dante al contrario propugna il concetto che le due autorità hanno origine indipendente, che lo Stato non è una creazione della Chiesa, e chi lo regge non esercita la sua autorità come vicario del papa, ma per virtú propria direttamente trasmessa da Dio. Egli combatte gli argomenti degli avversari: la mistica analogia tra le due podestà e i due lumi (il sole e la luna) creati da Dio al principio del mondo, la donazione di Costantino, l'esaltazione di Carlo Magno per opera di papa Adriano e via dicendo. Il sole illumina bensí la luna, ma non le dà il suo essere; cosí dal Papato raggia sull'Impero il lume della grazia spirituale, ma non emana l'autorità temporale, che costituisce l'essenza dell'Impero. Questo guida il genere umano alla felicità terrena, che è bensí un primo grado, un riflesso della celeste, cui l'uomo è guidato dal papa, ma non le è subordinata. Costantino non poteva donare, né il papa ricevere, perché l'imperatore non può scindere l'unità dell'Impero, né la Chiesa possedere. Costantino poteva solo concedere patrimoni, « immoto semper superiori dominio »; il papa soltanto riceverli come un semplice deposito per farne distribuzione ai poveri.

Le questioni che Dante tratta nel *De Monarchia* non hanno grande pregio d'originalità, come quelle che germogliando dalla realtà attuale avevano affaticato e affaticavano gli scrittori politici di quei tempi; né erano nuovi, se non in parte, gli argomenti che egli confutava o adduceva a sostegno della sua tesi. Il merito suo sta nell'essere penetrato molto addentro nella spinosa disputa, nell'aver intraveduto la fratellanza cristiana dei popoli, nell'aver sollevato l'Impero, al di sopra delle ire faziose, ad un'altezza ideale. Al Papato spirituale egli è sempre devoto e reverente, e ne vagheggia appunto l'amichevole accordo coll'Impero per il bene del genere umano. Ma i fautori dell'autorità politica del pontefice non si tacquero dinanzi al poderoso assalto; il *De Monarchia* fu confutato ben presto in altri libri e nel 1329 il cardinale Bertrando del Poggetto, che era allora legato papale di Romagna, lo fece abbruciare.

Morte di Arrigo (1313).

16. Com'è noto, Arrigo dopo aver cinta in Roma la corona imperiale, strinse d'assedio Firenze, ma se ne dovette allontanare senza aver fatto nulla. Egli s'apprestava alla spedizione contro Roberto d'Angiò, quando improvvisamente morí a Buonconvento in quel di Siena (24 agosto 1313). Cosí l'impresa, cui Dante, fermamente convinto di combattere per la giustizia, aveva consacrato gli impeti generosi della sua penna, rovinava d'un subito, e sempre piú s'affievoliva per lui la speranza del ritorno in patria.

Nuovi decreti di bando contro Dante.

Ai 2 di settembre del 1311 la cosiddetta riforma di Baldo d'Aguglione aveva condonato a molti il bando come a buoni Guelfi; ma Dante era stato escluso con molti altri da questo beneficio. Nel maggio del 1315 fu concessa un'amnistia generale, dalla quale non erano esclusi i condannati per baratteria, a condizione che pagassero una multa e fossero presentati al santo patrono della città nella chiesa di S. Giovanni. Ma Dante non volle sottoporsi alla vergogna della multa e dell'oblazione, e rispondendo ai molti, parenti ed amici, che gli avevano dato notizia della recente provvisione, scriveva ad un amico queste parole, nelle quali freme la nobile e altera anima sua: « Questo è dunque il grazioso ribandimento con cui è richiamato in patria Dante Alighieri

dopo i patimenti d'un esiglio quasi trilustre? Meritò forse questo la sua innocenza a tutti manifesta? Questo i suoi sudori e il suo assiduo affaticarsi nello studio?... Non è questa la via di ritornare alla patria; ma se voi od altri ne troverete un'altra che non sia indegna della fama e dell'onore di Dante, io per quella mi metterò a passi non lenti. Che se per nessuna strada cosí fatta s'entra in Firenze, e io in Firenze non rientrerò mai. E che? Non potrò forse vedere, dovunque io sia, lo splendore del sole e delle stelle? Non potrò sotto qualunque cielo speculare i dolcissimi veri, se prima non mi renda inglorioso anzi infame al cospetto del popolo e della città di Firenze? Davvero che il pane non mi mancherà ».

Pare che nel settembre di quello stesso anno, poco dopo la battaglia di Montecatini, una nuova provvisione commutasse a Dante e ad altri condannati politici la pena di morte del podestà Cante de' Gabrielli in quella del confino, purché si presentassero a dare cauzione. E Dante non si presentò, forse sdegnando di ottenere la grazia a prezzo di una nuova pena; onde il 15 ottobre fu colpito da un'altra condanna di morte pronunziata da Ranieri d'Orvieto, vicario di re Roberto, e il 6 di novembre (1315) posto al bando dell'avere e della persona.

Dante a Ravenna

Scarse e mal sicure sono le notizie sulla vita di Dante nel periodo che va dalla morte di Arrigo VII alla sua morte. Probabilmente nel 1318 egli pose sua stanza a Ravenna, dove lo accolse, ospite illuminato e generoso, Guido Novello da Polenta. La sua fama già cominciava a diffondersi. Intorno a lui si raccoglievano in Ravenna uomini amanti del sapere, che lo veneravano siccome un maestro; ed ivi egli ebbe riposato asilo insieme co' suoi figliuoli, finché non gli mancò la vita. Ma non meno del Polentano, dové confortar le sventure del poeta in quegli anni Cangrande della Scala, signore di Verona, che creato da Arrigo vicario imperiale, era dopo la morte del Lussemburghese la maggiore speranza del partito ghibellino. Dante sperimentò certamente la liberalità dello Scaligero, e della sua gratitudine lasciò monumento imperituro in alcuni versi del *Paradiso* (XVII, 76 segg.). Anzi allo Scaligero dedicò con una solenne epistola latina questa can-

e a Vero

tica, giacché dopo le lunghe discussioni che vi si fecero intorno, pare ormai che autentica deva essere ritenuta l'epistola.

Che Dante frequentasse la corte magnifica di Cangrande, non può essere dubbio, sebbene non si sappia con certezza dir quando; ma forse fu e prima che egli posasse a Ravenna e, per qualche breve visita, anche dopo. A Verona era nel gennaio del 1320, e là nella cappella di S. Elena sostenne alla presenza del clero la tesi, allora molto controversa, che l'acqua nella sua sfera, cioè nella sua natural superficie, non può essere in alcun punto più alta della terra emersa. Il quale discorso filosofico ci rimane nell'opuscolo molto discusso, ma all'Alighieri, credo, rivendicato, *Quaestio de aqua et terra.*

La corrispondenza con Gio. del Virgilio e la morte.

17. Fra il 1318 e il '21, durante il soggiorno di Dante a Ravenna, cade la sua corrispondenza con Giovanni del Virgilio, un appassionato cultore degli studi classici, che teneva pubblica scuola in Bologna. Questi diresse all'Alighieri un carme in esametri latini pieno d'ammirazione sinceramente affettuosa, manifestando il suo rincrescimento perché il grande poeta scrivesse il suo immortale poema nello spregiato volgare ed esortandolo a cantare in versi latini i maggiori fatti contemporanei. Se Dante seguirà il suo consiglio, egli, Giovanni, godrà di « presentarlo ai ginnasi festanti, olezzante le inclite tempie di serti penei ». L'Alighieri in tono di gentilezza rispose, arridere a lui la speranza che la pubblicazione del suo poema volgare gli procurasse l'onore dell'alloro poetico e che gli fosse concesso di cingere delle conserte foglie i bianchi capelli sulle rive del patrio Arno. Questi suoi pensieri egli rivestí del velo pastorale, e primo rinnovatore della poesia bucolica del suo Virgilio, li espresse in un'egloga latina, alla quale il grammatico bolognese rispose pure con un'egloga invitando l'Alighieri a Bologna. Quarto ed ultimo componimento di questa bella e importante corrispondenza viene un'altra egloga, colla quale Dante rifiuta affettuosamente l'invito, soprattutto perché teme di Polifemo, nel quale simboleggia il Comune di Bologna dominato dalla parte nera, infesta ai Ghibellini.

La speranza che Dante esprimeva nella prima delle sue egloghe ed ancora in sul principio del canto XXV del *Paradiso,* la speranza che il poema sacro vincesse la crudeltà

che lo serrava fuori del bello ovile dove era nato e cresciuto, non poté aver compimento. Il poeta era da poco tempo tornato da Venezia, dove il signore da Polenta lo aveva inviato ambasciatore, quando morí in Ravenna ai 14 di settembre del 1321.

Fu seppellito con grande onore presso la chiesa di S. Francesco, e Guido Novello gli avrebbe fatto erigere un degno mausoleo, se l'esiglio e la morte non ne lo avessero impedito. Solo nel 1483 Bernardo Bembo, pretore in Ravenna per la repubblica di Venezia, fece restaurare il sepolcro di Dante e ornarlo d'un rilievo dovuto allo scalpello di Pietro Lombardi e ancora esistente. La cappella funeraria, costrutta dal cardinale legato Domenico Maria Corsi nel 1692, fu ridotta all'aspetto che ora presenta, per ordine del cardinale Luigi Valenti Gonzaga, legato di Romagna nel 1780. Ed ivi riposano le ossa del sommo poeta, le quali piú volte dal secolo XV sino al 1865 furono da Firenze chieste, ma invano, alla vigile religione dei Ravennati.

Bibliografia

A. Bartoli, *Storia,* vol. V. Gaspary, *Storia,* vol. I, cap. X. G. A. Scartazzini, *Prolegomeni della Divina Commedia, Introduzione allo studio di D. A. e delle sue opere,* Lipsia, 1890 (vol. IV dell'ediz. lipsiense della *D. C.*). G. A. Scartazzini, *Dantologia. Vita e opere di D. A.,* 3.ª ediz., con ritocchi e giunte di N. Scarano, Milano 1906 (Manuale Hoepli). F. X. Kraus, *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und Politik* (Sua vita e sue opere, sue relazioni coll'arte e la politica), Berlino 1897. N. Zingarelli, *Dante,* Milano 1903; cfr. M. Barbi, nel *Bullett. d. Società Dantesca ital.*, N. S., XI, 1 sgg. N. Zingarelli, *La vita di Dante in compendio con un'analisi della D. C.* Milano 1905. V. Turri, *Dante,* Firenze Barbéra, 1907 (nella collezione *Pantheon*). N. Busetto, *La vita e le opere di D. A.,* Livorno 1916 (*Bibliot. d. studenti,* 334). M. Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante,* Torino 1896. Tre ricchi repertori di notizie dantesche sono: G. Poletto, *Dizionario Dantesco,* Siena 1885-92 (7 voll.). G. A. Scartazzini, *Enciclopedia dantesca,* 2 voll. Milano 1896-98; vol. III, *Vocabolario-concordanza delle opere latine e ital. di Dante* compilato da A. Fiammazzo, Milano 1905. P. Toynbee, *A Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante,* Oxford

1898, e *Concise Dictionary*, ecc., Oxford 1914. Una raccolta di antiche scritture relative a Dante e, ad illustrazione di queste, ampie trattazioni di molte questioni dantesche, vedi nel vol. *Dante e Firenze, prose antiche* con note illustrative ed appendici di O. Zenatti, Firenze, Sansoni, 1903. — C. de Batines, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845-48 (3 voll.) con *Giunte e correzioni* pubbl. da G. Biagi, Firenze 1888. G. I. Ferrazzi, *Manuale dantesco*, Bassano 1865-77 (5 voll.). G. L. Passerini e C. Mazzi, *Un decennio di bibliografia dantesca (dal 1891 al 1900)*, Milano 1905 È una vera bibliografia dantesca anche il *Catalogue of the Dante Collection presented by W. Fiske* alla Cornell University di Ithaca, compilato da Th. W. Koch, Ithaca (New York) 1900, in due voll. Vedasi pure D'Ancona-Bacci, *Manuale*, nuova ediz. voll. I e VI. Una compiuta rassegna delle pubblicazioni dantesche è data via via dal *Bullettino della società dantesca italiana* diretto da M. Barbi fino al 1905 e ora da E. G. Parodi, I Serie, 1890-93; Nuova serie, 1893 sgg. Un diligentissimo *Indice decennale* per i primi dieci volumi della nuova serie fu compilato da F. Pintor, Firenze 1912. Giova a dar notizie del movimento degli studi intorno a Dante anche il *Giornale dantesco* diretto da G. L. Passerini, che si pubblicà dal 1893 (lo precedette *L'Alighieri*, 1889-93) e che contiene anche articoli originali. — Delle edizioni delle *Opere minori*, siano qui citate le due piú comuni quella di P. Fraticelli in tre volumi, Firenze, Barbèra, 1861-62 ristampata piú volte, e quella di G. B. Giuliani, Firenze, Le Monnier, 1868-82 in cinque voll. Un'edizione parziale delle *Opere minori*, annotata per uso delle scuole sta pubblicando il Flamini, e ne è uscito il vol. I contenente la *Vita Nuova* e luoghi scelti del *Convivio*, Livorno 1910. Per tutte le opere di cui si discorre in questo capitolo, vedansi le conferenze di vari autori raccolte nel vol. *Lectura Dantis. Le opere minori di D. A.*, Firenze 1906. — 4-6. *La Vita Nuova* per cura di M. Barbi, Firenze 1907, edizione critica pubbl. dalla Società dantesca italiana. Delle edizioni commentate ricorderò quella di A. D'Ancona preceduta da uno studio su Beatrice, Pisa 1884, e quelle di T. Casini, Firenze, Sansoni, 1890; di G. Melodia, Milano, Vallardi 1905; di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1910, e di G. A. Cesareo, Messina 1914. I. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del sec. XIII*, Milano 1891. G. Salvadori, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma 1906; cfr. V. Rossi, nel *Bullett. d. Società dantesca*, N. S. XV, 1908, p. 81 sgg. Lo studio del D'Ancona su *Beatrice* fu ristampato con giunte e appendici nel vol. di lui *Scritti danteschi*, Firenze 1912. — 4. Per la data della morte di Beatrice, P. Toynbee, *Ricerche e note dantesche*, Bologna, 1899 (*Bibliot. storico-crit. d. letterat. dantesca*, I, 1), p. 54 sgg. — 7. G. Carducci, *Delle rime di Dante*, in *Opere*, VIII, 1 sgg. — 8. Sugli amori di Dante, vedi D'Ancona, negli *Scritti danteschi*, Firenze 1912, p. 230 sgg. ancorché non tutte le conclusioni dell'articolo mi sembrino sicure. Sulle canzoni per la Pietra, V. Imbriani, *Studi danteschi*, Firenze 1891, p. 427 sgg. A. Momigliano, *La prima delle canzoni pietrose*, nel *Bullett. d. Società dant.*, N. S. XV, 1908, p. 119 sgg.

G. A. Venturi, *Dante e Forese Donati,* nella *Rivista d'Italia* del marzo 1904. I. Del Lungo, *La tenzone di D. con Forese Donati,* nel vol. *Dante nei tempi di Dante,* Bologna 1888. F. Torraca, *La tenzone,* ecc. nella *Bibliot. delle scuole ital.,* del 15 giugno e del 1.° luglio 1904 e negli atti dell'Accademia Pontaniana XXXIII; cfr. V. Rossi, nel *Bullett. d. Società dantesca,* XI, 289. — **9.** I. Del Lungo, *Da Bonifazio VIII ad Arrigo VII,* Pagine di storia fiorentina per la vita di Dante, Milano 1899. Lo stesso, *Guglielmo di Durfort e Campaldino,* nel cit. vol. *Dante nei tempi di Dante.* Per la data dell'ambasceria a S. Gimignano, M. Barbi, nel *Bullett. d. Società dant.,* N. S. VI, 95; le più esatte notizie sulla vita civile di D. dà il Barbi nel *Bullett.* stesso, N. S. VI, 225 sg. Sul priorato di Dante, R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz,* vol. III, Berlino 1901, p. 273 sgg. — **10.** I. Del Lungo, *Dell'esilio di D.,* Firenze, 1881 e, senza i documenti, in *Patria italiana,* II, Bologna 1912. A. Bassermann, *Orme di D. in Italia,* trad. da E. Gorra, Bologna 1902. M. Barbi, *Sulla dimora di D. a Forlì,* nel *Bullett. d. Società dant.,* V. S., n. 8. I. Del Lungo, *Dante in Lunigiana,* nel vol. miscellaneo *Dante e la Lunigiana,* Milano 1909. Contro il viaggio a Parigi, A. Farinelli, *Dante e la Francia,* Milano 1908, I, 91 sgg. — **11-12.** G. Carducci, *Delle rime,* ecc. pp. 69-82; e per il pensiero filosofico di D., G. Gentile, nel vol. *La filosofia,* in corso di stampa nella *Storia dei generi letterari,* Milano, Vallardi, Libro I, cap. IV. — **13.** *Il trattato De vulgari eloquentia* per cura di P. Rajna, Firenze, 1896, edizione critica pubbl. dalla Società dantesca italiana; ediz. minore, 1897. F. D'Ovidio, *Sul trattato de vulg. el. di D. A.* nel vol. *Versificazione italiana e arte poetica medioevale,* Milano 1910. — **15.** C. Cipolla, *Il trattato De Monarchia di D. A. e l'opuscolo De potestate regia et papali di Gio. da Parigi,* nelle *Memorie dell'Accad. d. scienze* di Torino, S. II, vol. XLII. A. D'Ancona, *Il De Monarchia,* nei citati *Scritti danteschi.* — **16.** A. Della Torre, *L'epistola all'amico fiorentino,* nel *Bullett. d. Società dantesca,* N. S., vol. XII, 1905, p. 121 sgg. Contro l'autenticità dell'epistola a Cangrande, D'Ovidio nel volume *Studi sulla Divina Commedia,* Milano-Palermo 1901, p. 448 sgg. e F. P. Luiso nel *Giornale dantesco,* anno X, 1902, quad. VI-VII; in favore dell'autenticità, F. Torraca, ne' suoi *Studi danteschi,* Napoli 1912, e G. Vandelli, nel *Bullett. d. Società dantesca,* N. S., VIII, 1901, pag. 137 sgg., e IX, 1902, pag. 273 sgg. — Fra le molte recenti scritture intorno alla *Quæstio de aqua et terra,* citiamo: contro l'autenticità, A. Luzio e R. Renier, *Il probabile falsificatore della Quaestio,* nel *Giorn. storico,* XX, e G. Boffito, *Intorno alla Q. attribuita a Dante,* nelle *Memorie della R. Accademia di Torino,* S. II, vol. LI e LII, 1902-3; in favore dell'autenticità, E. Moore, *L'autenticità della Q.,* Bologna 1899 (*Bibliot. storico-critica della letterat. dantesca,* I, 12) e V. Biagi, *La Quæstio de aqua et terra di Dante,* Modena 1907. — **17.** F. Macrì Leone, *La bucolica latina nella letterat. ital. del secolo XIV.* Parte I.

Le egloghe di D. A. e di Gio. del Virgilio, Torino 1889. E. Carrara, *La poesia pastorale,* Milano 1908, p. 68 sgg. Un'edizione critica della corrispondenza di Dante e Giovanni con notevoli illustrazioni storiche fu pubblicata da P. H. Wickstead e G. E. Gardner, Westminster 1902; un'altra, accompagnata da un commento e da una versione in esametri italiani, ne diede G. Albini, Firenze 1903. Per l'interpretazione del Polifemo della seconda egloga dantesca, G. Lidonnici, nel *Bullett. d. Società dantesca,* N. S., XVIII, 1911, p. 180 sgg. — C. Ricci, *L'ultimo rifugio di D. A.,* Milano 1891, ricco di notizie sul soggiorno ravennate e la sepoltura. Sulla dimora di Dante a Ravenna, sulle sue egloghe e su molte questioni che loro si collegano, vedi anche le importanti *Indagini e postille dantesche* di F. Novati, Bologna 1899 (*Bibliot. storico-critica della lett. dant.,* I, 9-10).

CAPITOLO VIII

La Divina Commedia

1. Genesi e fini della *D. C.* — 2. Il titolo e il tempo della composizione. — 3. Le figurazioni medievali dell'Oltretomba e la *D. C.* — 4. L'architettura generale dei tre Regni. — 5. La struttura morale dell'inferno e — 6. la distribuzione delle anime in esso. — 7. La struttura morale del Purgatorio e la distribuzione delle anime. — 8. Carattere delle pene ; il contrappasso. — 9. Il premio dei beati e la struttura morale del Paradiso. — 10. Il viaggio dantesco. — 11. Il significato allegorico-personale del poema. — 12. Il significato allegorico-morale del poema. -- 13. Carattere dell'allegoria; le profezie. — 14. La scienza e la storia nella *D. C.* — 15. La persona del poeta, i personaggi episodici e la rappresentazione dei luoghi nella *D. C.* — 16. Carattere di ciascuna cantica. — 17. Lo stile, le simmetrie, il metro, la lingua. — 18. Conclusione.

Genesi e fini della *D. C*

1. Nelle ultime parole del suo giovanile libretto Dante accenna a una « mirabile visione », nella quale vide cose che gli fecero proporre di non dire piú di Beatrice infino a tanto che non potesse piú degnamente trattare di lei. Già nel 1292 dunque, o poco piú tardi, balenava alla mente del poeta l'idea d'un'opera il cui fine sarebbe stato la glorificazione di quella gentilissima. Mentr'ella ancora viveva, Dante aveva immaginato che in cielo gli Angeli e i Santi la desiderassero (canz. *Donne che avete*, cfr. pag. 113), e nel delirio della febbre gli era parso vedere l'anima di lei salire lassú seguita dagli Angeli osannanti (canz. *Donna pietosa*, cfr. pag. 114). Morta, ella apparve alla commossa fantasia del poeta in un fulgore di luce nella gloria dell'Empireo (son. *Oltre la spera* e canz. *Voi che intendendo*); e forse questa scena di Paradiso gli si disegnò vagamente siccome il nucleo principale dell'opera futura. Certo si è che quell'idea era allora embrionale e indeterminata e che ad attuarla Dante si preparava con forti

studi filosofici e teologici (cfr. pag. 120), sí ch'ei nutriva speranza di poter dire di Beatrice « quello che mai non era stato detto di alcuna ».

Frattanto però egli cedette per qualche tempo ai tristi allettamenti d'una vita peccaminosa (v. pag. 115); e poi travolto dal turbine delle ire di parte, fu cacciato fuori della patria caramente diletta. All'esule pensoso lo spettacolo delle discordie civili che affliggevano il suo secolo, e del disordine morale che nello scomposto agitarsi delle umane passioni invadeva anche la vita privata, apparve piú fosco per lo strazio della personale sventura; ed egli lo fece oggetto di studio con pertinace insistenza nelle solitarie meditazioni. Forte della dottrina attinta dai libri e dell'esperienza via via acquistata nei lunghi pellegrinaggi e nelle dolorose alternative di speranze e di disinganni, quell'altissimo spirito indagò sottilmente le cause riposte delle presenti miserie, e quando gli parve d'averle trovate, concepí il disegno di far partecipi i contemporanei delle sue speculazioni e di additar loro la via della redenzione. Cosí gli studi e il pensiero dell'Alighieri non mirarono piú soltanto all'esaltazione di Beatrice, ma anche ad un fine piú eccelso, all'ammaestramento del genere umano; e i due fini egli volle conseguire coll'opera di cui gli era caduto nella mente il primo germe poco dopo la morte di Beatrice e che divenne la *Commedia*.

Il titolo.

2. Nel medio evo i nomi di *commedia* e *tragedia* non designavano due specie di poesia drammatica; ma un componimento si diceva *tragico* o *comico*, secondo la natura del soggetto e quindi secondo la qualità dello stile, qualunque fosse il genere classico (epico o lirico o drammatico) cui appartenesse. « Alta tragedia » chiamò Dante l'*Eneide*, nella quale trovava un soggetto e personaggi eroici e riconosceva la forma piú solenne della poesia narrativa; ma chiamò *Commedia* il poema nel quale attuò quel duplice disegno, narrando (rispettivamente nelle tre cantiche: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) un suo fantastico viaggio per i regni della dannazione, della penitenza e della beatitudine, in istile *comico*, cioè non sempre nobile ed alto. Tragico secondo il suo concetto era invece lo stile usato da lui nelle liriche

(cfr. pag. 126), per la costante elevatezza della materia e per la fine e aristocratica scelta delle parole.

Già il Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, composto tra il 1357 e il '62, chiamò *divina* la *Commedia* per esaltare la meravigliosa eccellenza dell'opera. Ma solo nel 1555 apparve primamente, sul frontispizio di un'edizione curata da Lodovico Dolce per la tipografia veneziana dei Giolito, il titolo che ormai da quasi due secoli è universalmente accettato, *La divina Commedia*.

Il tempo della composizione.

Quando Dante cominciasse propriamente a scriverla non sappiamo con sicurezza. La tradizione che i primi sette canti siano stati composti prima dell'esiglio, non può essere accolta se non con molte riserve. Certa lettera di un frate Ilario del monastero del Corvo in Lunigiana fece credere un tempo che l'*Inferno* fosse stato compiuto e pubblicato nel 1308; ma tanti dubbi suscita ancora quella lettera, sia rispetto alla sua autenticità, sia quanto alla data e sia quanto alle notizie di cui sarebbe unica fonte, che non è lecito prenderla a fondamento di alcuna conclusione. Probabile è in ogni modo che l'*Inferno* sia stato composto nei tre o quattro anni che precedettero la discesa di Arrigo VII (ottobre 1310) e il *Purgatorio* compiuto prima della morte del Lussemburghese (agosto 1313). Queste due cantiche furono pubblicate dal poeta non molto dopo, mentre egli attendeva a comporre la terza, della quale mandò qualche saggio a Cangrande e che a questo principe doveva essere dedicata. Ma intero il *Paradiso* uscì postumo per cura dei figliuoli del poeta.

Le figurazioni medioevali dell'Oltretomba e la *D. C.*

3. Di viaggi nella dimora dei defunti già avevano favoleggiato gli antichi; basti ricordare quello di Ulisse nell'*Odissea* e quello di Enea nel poema di Virgilio. Il Cristianesimo, che alla vita ultraterrena attribuisce ben altra importanza che non le attribuissero gli antichi, considerandola addirittura come la vera vita, della quale è preparazione la presente, diede alimento a siffatte invenzioni, e nel medio evo si moltiplicarono i racconti di simili viaggi. Hanno di solito forma di visione e narrano d'uomini pii ch'ebbero la grazia di visitare, o in anima e corpo o solo in anima, i regni dei morti e di ritornare al mondo per riferire ai viventi ciò che ave-

vano veduto. La *Navigazione di S. Brandano*, il *Purgatorio di S. Patrizio*, la *Visione di Tundalo*, leggende originate dall'immaginoso ascetismo di cenobiti irlandesi, e la *Visione di S. Paolo,* popolaresca rifioritura dell'accenno ad un rapimento dell'Apostolo al terzo cielo contenuto nell'*Epistola ai Corinzi* (cfr. *Inferno,* II, 28-30), furono composte fra il X e il XII secolo e poi tradotte dal testo latino nelle parlate volgari. Minor diffusione ebbe la visione di frate Alberico, monaco cassinese, che scritta nel secolo XII, poté ad alcuno parere la fonte cui Dante attingesse la materia del suo poema. A torto, poiché né di questa né delle altre visioni Dante, seppur le conobbe, ebbe a valersi nella sua meravigliosa creazione. I riscontri notati in qualche particolare tra quelle e questa sono cosí radi e di tal natura, che o si può bene reputarli fortuiti o basta a spiegarli quel complesso di pensieri e di sentimenti che il Poeta ebbe comune con tutti gli uomini del medioevo.

La rappresentazione dei terrori dell'abisso e dei gaudi celesti era non di rado il soggetto anche delle rozze cantilene dei poeti popolareschi (vedi per es. p. 54), dei quadri dei pittori e dei mosaicisti, infine degli spettacoli che s'ammannivano al popolo. E siffatte rappresentazioni, come le visioni, avevano per lo piú un fine morale, quello d'allontanare gli uomini dal peccato ed esortarli alla virtú, mettendo loro sott'occhio le pene riserbate ai rei e il premio eterno dei buoni. Talché s'intende facilmente come a Dante, il quale si proponeva di conseguire un fine morale e al suo concetto voleva dare veste poetica, s'affacciasse l'idea di ritrarre il regno dei morti; tanto piú che l'altro suo intento, la glorificazione di Beatrice, paré avesse trasportato fin da principio il suo pensiero oltre i confini della vita terrena. Tuttavia vuol essere considerato come merito altissimo del poeta l'aver scelto, fra altre, quella che era la forma piú popolare della moralizzazione cristiana e così profittato per la sua opera d'arte delle credenze religiose profondamente radicate nell'animo suo e de' suoi contemporanei.

Nelle descrizioni anteriori alla dantesca i tre regni della pena, della purgazione e del premio apparivano in generale

senza contorni chiari e ben definiti, grossolanamente accostati l'uno all'altro sull'estensione d'una vasta pianura e foggiati ciascuno secondo i poveri concepimenti di fantasie grame e puerili. Le pene variavano talvolta col variar dei peccati; ma questi tentativi di classificazione erano gretti e parziali. Infine la rappresentazione delle pene e dei premi s'era immiserita in una ristretta cerchia d'invenzioni monotone e materiali: fornaci ardenti, fiumi di zolfo, laghi di sangue e di ghiaccio, diavoli che in mille terribili guise tormentano i peccatori, e nel Paradiso giardini amenissimi, celle d'oro e d'avorio, muri di pietre preziose, profumi soavi, canti dolcissimi, fiumi di luce.

L'architettura generale

4. Con codesta povera concezione del mondo ultraterreno, non è neppure paragonabile la concezione dantesca. Le dottrine dei Padri e dei Dottori, il racconto biblico, le tradizionali credenze religiose, le cognizioni scientifiche del tempo offersero al poeta alcuni elementi del suo mondo. Nella descrizione virgiliana dell'Averno, egli trovò un abbozzo architettonico del regno dei dannati non ben determinato nelle sue linee. L'ingegno poderoso e l'alta fantasia del poeta svolsero e rimutarono con piena libertà questo abbozzo, fecondarono quegli elementi e ne trassero un tutto, nuovo, originale, grandioso, definito in ogni parte con esattezza quasi matematica.

dell'Inferno.

L'inferno dantesco ha la figura d'un vastissimo anfiteatro che vaneggia di sotto la crosta terrestre, precisamente sotto a Gerusalemme, restringendosi per una serie di scaglioni sino a toccare col fondo il centro della terra. Gli scaglioni che cerchiano l'abisso, insieme col piano che lo termina, formano nove *cerchi,* per i quali i dannati sono distribuiti in modo, che quanto piú son neri i loro peccati e terribili le pene, tanto piú la loro sede è profonda. Giú nel centro della terra sta confitto Lucifero, causa d'ogni male, col busto eretto nell'emisfero di Gerusalemme e le gambe protese in quello opposto. Su in alto una larga pianura gira intorno all'abisso, da cui la separa l'Acheronte: è l'Antinferno, dove mischiati agli Angeli che nel dí della ribellione di Lucifero si tennero neutrali, stanno gli ignavi, i pusillanimi, i vili che al mondo non fecero né ben né male, e laggiú, stimolati dalle punture

di mosconi e di vespe, devono rincorrere velocemente un'insegna che fugge senza posa dinanzi a loro.

Del Purgatorio

Il Purgatorio è una montagna che simile a un cono tronco s'eleva agile e diritta verso il cielo in mezzo all'oceano infinito, nell'emisfero che secondo la scienza antica era tutto coperto dalle acque. Essa si va restringendo per sette ripiani o cornici, dove gli espianti sono distribuiti cosí che i peccati men gravi siano purgati nei balzi piú alti. Su in cima verdeggia una pianura deliziosa, il Paradiso terrestre; giú, sotto alla prima cornice, il monte scende con varie accidentalità sino alla spiaggia declinante al mare e forma cosí l'Antipurgatorio, diviso in due regioni, dove attendono d'essere ammessi all'espiazione delle loro colpe, rispettivamente i contumaci e i negligenti, vale a dire quelli che morirono scomunicati e quelli che tardarono a pentirsi sino agli ultimi istanti della vita terrena.

Del Paradiso nella *D. C.*

Il Paradiso si distende per i nove cieli del sistema tolemaico, immaginati come sfere diafane, le quali, avendo tutte per unico centro la Terra col suo Inferno e col suo Purgatorio le rotano intorno con una rapidità che va crescendo dal cielo della Luna al nono cielo o primo mobile. Ineffabilmente rapido, questo imprime il moto alle altre sfere. I beati appaiono a Dante distribuiti per i cieli secondo la maggiore o minor altezza del merito; ma la loro sede effettiva è l'Empireo, il cielo che immobile a tutti sovrasta. Quivi essi sono disposti in figura d'una rosa luminosa, nel cui centro è Dio, cinto dalle gerarchie degli angeli.

Unità del concepimento architettonico.

Le assi dei due coni che si possono immaginare circoscritti all'abisso infernale e al monte del Purgatorio, giacciono sopra una stessa retta, che da Gerusalemme attraverso al baratro sottostante scende al centro della terra e di là per l'emisfero delle acque sale al centro del Paradiso terrestre, pianeggiante, sappiamo, in cima al monte dell'espiazione. Sulla sfera questo sorge dunque opposto diametralmente a Gerusalemme. Quella retta poi, prolungata oltre al monte del Purgatorio, sale al centro della mistica rosa, sicché forma come l'asse intorno a cui si dispone tutto il cosmo dantesco.

Disegno piú semplice nella sua vastità non si poteva imma-

ginare, e insieme piú simmetrico e di piú profondo significato morale. Dieci sono le regioni in cui è diviso ciascuno dei tre regni: i nove cerchi piú l'Antinferno, nel primo; le sette cornici piú il Paradiso terrestre e i due scompartimenti dell'Antipurgatorio, nel secondo; i nove cieli mobili piú l'Empireo, nel terzo. Ai due poli del duplice mondo del peccato stanno il luogo dove Adamo peccò, e la terra dove Cristo nacque e morí, come la caduta e la redenzione ai due poli della storia dell'umanità. Tra quei due punti, sprofondato nel centro di tutto l'universo, da ogni parte ugualmente lontano dalla sede dei giusti, è il principio del male, Lucifero, che secondo la terribile invenzione del poeta, precipitando dall'Empireo sull'emisfero australe, forse originò, per la fuga della terra dinanzi a lui, l'oscuro meandro che conduce dal centro della Terra alla spiaggia del Purgatorio, e il Purgatorio stesso (*Inferno,* XXXIV, 121-26). Il grande atto della redenzione, vincendo il principio del male, ha ricongiunto l'umano col divino; cosí la Gerusalemme terrestre per una linea diritta che trapassa il re e i regni del peccato, si congiunge colla Gerusalemme celeste; fra il martirio purificatore e il trionfo del Martire e dei redenti sta, quasi prigioniero, il debellato mondo del male.

La struttura morale dell'Inferno.

5. Secondo la teoria aristotelica, cui Dante s'attiene e che espone nei versi 79-83 del canto XI dell'*Inferno,* tutti i peccati possono distinguersi in tre grandi classi: d'incontinenza, di bestialità e di malizia. I primi sono generati dal soverchiare dell'appetito sensitivo oltre ai termini della ragione; gli altri dalla ragione stessa, che muove l'azione a fine d'ingiuria. Meno gravi dunque i primi, come accompagnati da un minor grado di consapevolezza; piú gli altri, come piú deliberatamente voluti. L'incontinenza dell'appetito sensitivo si manifesta nelle smodate concupiscenze della carne e della gola, nell'eccessivo amore dei beni di fortuna e nelle varie forme dell'ira. Alla bestialità e alla malizia corrispondono nell'atto la violenza e l'inganno, e l'inganno può essere usato a danno di chi non abbia riposto fiducia nell'ingannatore *(frode)* o di chi si fidi *(tradimento).*

In questa triplice distinzione le colpe di bestialità e di ma-

lizia si raggruppano insieme, come generate le une e le altre da un abuso della ragione, e il poeta, dando alla parola « malizia » un piú ampio significato generico, le comprende anche (*Inf.*, XI, 22) sotto quest'unica denominazione. Onde l'Inferno si divide in due principali regioni, a loro volta suddivise in vari cerchi secondo la suddivisione dei peccati.

La città di Dite (di Lucifero, il Dite o Plutone dell'Inferno cristiano), la quale comprende i quattro cerchi piú profondi, ricetta i rei di bestialità e di malizia e inoltre coloro che per deliberato proposito vissero fuori della vera religione professando dottrine contrarie alle insegnate da questa; tutti quelli adunque che della ragione usarono a commettere il male. Al di qua delle mura della città di Dite, nei cerchi superiori stanno gli incontinenti, e inoltre coloro che vissero fuori della religione cristiana perché non ebbero modo di conoscerla; quelli dunque che peccarono per passione o per ignoranza, per non aver usato della ragione ad impedire il male o per mancanza di fede. Indici della gravità relativa delle colpe e quindi criteri alla distribuzione delle anime per entro alle due principali sezioni, sono ancora il maggiore o minor grado della coscienza del peccato e la maggiore o minore partecipazione dell'intelletto all'attuazione del male.

La distribuzione delle anime nel l'Inferno.

6. Questa la struttura morale dell'Inferno, nel quale gli spiriti dolenti sono dunque distribuiti cosí: nel primo cerchio, ch'è il Limbo, non tormentati da altro che dal desiderio eternamente insaziabile della visione di Dio, gli innocenti e i giusti, morti senza battesimo, fra i quali i poeti, i filosofi, gli eroi del mondo pagano; nel secondo i lussuriosi, travolti e percossi da un'incessante bufera; nel terzo i golosi e i crapuloni sotto una pioggia d'acqua, di grandine, di neve, diguazzanti nella mota puzzolente; nel quarto gli avari e i prodighi, dannati a voltare enormi pesi col petto e a rimproverarsi a vicenda la loro colpa; nel quinto gli iracondi, attuffati nel fango della palude Stigia; nel sesto, con cui comincia la città di Dite, gli eretici; nel settimo i violenti; nell'ottavo i frodolenti, e nel nono i traditori.

La città di Dite: il sesto cerchio,

Sul margine tra il quinto e il sesto cerchio rosseggiano di fuoco le mura della città di Dite, lungo le quali sono sparse

tombe infocate, e in queste gli eretici pagano il fio della loro voluta miscredenza. In tre gironi è diviso il settimo cerchio, perché *in tre persone* si può usare violenza: nel primo, immersi in una riviera di sangue bollente e saettati da' Centauri, stanno i violenti contro la vita e le sostanze del prossimo; nel secondo, tramutati in alberi sanguinanti e gementi per le ferite che vi fanno le Arpie, i violenti contro sé stessi, vale a dire i suicidi; nel terzo finalmente una pioggia di fuoco punisce i violenti contro Dio, contro la Natura e contro l'arte, cioè i dispregiatori e bestemmiatori della Divinità, i sodomiti e gli usurai. il settimo.

L'ottavo cerchio ha la superficie divisa in dieci fosse circolari e concentriche separate da terrapieni; dall'uno all'altro dei quali offrono passaggio dieci archi a modo di ponti. In queste fosse o bolge (borse), onde viene al luogo il nome di Malebolge (tristi fosse), sono puniti i frodolenti delle varie specie; nella prima i seduttori delle donne, ferocemente sferzati dai diavoli; nella seconda, immersi nello sterco, gli adulatori; nella terza i simoniaci, che fecero mercato delle sacre dignità e che laggiú stanno confitti capovolti in certe piccole buche colle gambe sporgenti fino al ginocchio e le piante accese; nella quarta gli indovini, ai quali è pena camminare a ritroso colla faccia rivolta dalla parte del dorso; nella quinta i barattieri, tuffati nella pece bollente e, se vengono a galla, arroncigliati con raffi e uncini dai diavoli; nella sesta, oppressi sotto il peso di cappe di piombo dorate al difuori, gli ipocriti; nella settima i ladri, che morsi da velenosi serpenti, vanno soggetti a spaventose trasformazioni; nell'ottava i consiglieri di frode, chiusi a penare in tante fiamme; nella nona i seminatori di discordie religiose e civili, feriti di spada dai demoni; nella decima infine, afflitti da varie schifose malattie, i falsari delle varie specie. l'ottavo.

Il nono cerchio, cioè il fondo dell'abisso, è un vasto lago gelato, Cocito, cui formano i tre fiumi infernali: Acheronte, Stige e Flegetonte. Ivi i traditori stanno confitti nel ghiaccio più o men profondamente secondo la gravità della colpa; e il cerchio, secondo il vario atteggiarsi e sopravvanzare di quei ghiacciati, si parte in quattro gironi concentrici. Dei il nono.

quali il primo, la *Caina*, ricetta i traditori dei congiunti, il secondo, detto *Antenòra* da Antenore, che giusta la leggenda tradì ai Greci Troia, i traditori politici o, come diremmo oggi, i colpevoli d'alto tradimento; nel terzo, detto *Tolomea* da quel Tolomeo governatore della pianura di Gerico, che convitati il suocero e i cognati li fece miseramente trucidare, ancora i traditori dei congiunti, ma dei congiunti resi sacri anche dall'ospitalità; nel quarto, detto *Giudecca* da Giuda, ancora i rei di tradimento politico, ma di tradimento esercitato contro una delle due supreme autorità, che, secondo il concetto dantesco, dovevano reggere il mondo per missione divina. Nel centro della Giudecca torreggia Lucifero, re dell'Inferno. Mostro gigantesco, egli muove colle sue grandi ali un vento sí freddo, che le acque s'agghiacciano intorno, e colle tre bocche delle sue tre facce maciulla i traditori di Cristo e di Cesare: Giuda, Bruto e Cassio.

La struttura morale del Purgatorio.

7. Piú semplice è la struttura morale e quindi la distribuzione delle anime nel Purgatorio, dove non sono puniti gli atti peccaminosi, già perdonati in grazia del pentimento, ma piuttosto si purga l'abitudine del peccato, la traccia che la colpa lascia nell'anima del peccatore. Principio d' ogni vizio e d'ogni virtú è, secondo che Dante teorizza nel canto XVII, l'amore razionale. Rivolto fortemente ai beni celesti, a Dio e alle eterne idee, e misuratamente ai beni terreni, è fonte di virtú. Rivolto al male o con poco vigore al Bene infinito o con troppo ai beni terreni, è seme dei peccati che si purgano su per i sette balzi del sacro monte.

La distribuzione delle anime nel Purgatorio.

Curvi sotto il peso d'enormi massi, girano sul primo ripiano i superbi; sulla parete che s'alza al secondo e sul pavimento marmoreo sono scolpiti esempi d'umiltà e di superbia punita. Nella seconda cornice hanno ricetto gli invidiosi appoggiati l'uno all'altro, coperti di vile cilicio e cuciti gli occhi da un filo di ferro; risuonano per l'aria voci che celebrano esempi di carità e d'invidia punita. La terza accoglie gli iracondi, avvolti in un denso fumo, che toglie loro la vista; esempi di mansuetudine e d'ira punita appaiono come visioni. Superbia, invidia ed ira sono i peccati generati da amore del male altrui. — Da fiacco amore del Bene infinito procede

l'accidia, che si purga nella quarta cornice. Quivi gli espianti corrono ansando senza posa e gridano esempi di sollecitudine e d'accidia. — Con troppo di vigore amarono i beni terreni gli avari, i golosi e i lussuriosi. Gli avari coi prodighi giacciono bocconi al suolo sul quinto balzo, piangendo il loro peccato e fan risonare l'aria all'intorno del ricordo di grandi liberalità e di folli cupidigie. La sesta cornice è dei golosi, che la fame fieramente tormenta, mentre voci misteriose, uscenti di tra i rami di due alberi, rammentano esempi di sobrietà e d'intemperanza. Nella settima cornice, che è l'ultima e attigua al Paradiso terrestre, espiano la loro colpa tra fiamme ardenti i lussuriosi, gridando esempi della virtú che hanno calpestata.

Caratteri delle pene.

8. Le pene che la giustizia divina infligge, secondo l'alta fantasia dantesca, ai dannati, non sono soltanto materiali ma anche morali. Consci d'aver perduta per sempre la cognizione di Dio, cui tende l'anima umana, essi si consumano in uno sforzo impotente d'ira, in un odio eterno contro tutto e tutti, contro sé stessi e contro Dio. Privati della grazia del pentimento, essi persistono nelle ree passioni ch'ebbero in vita e che, eternamente insodisfatte, divengono ora inane rabbia e tormento. Questa interna condizione delle anime si manifesta talvolta nei loro atti, com'è degli iracondi, che si mordono l'un l'altro e straziano sé stessi, e dei violenti contro Dio, che continuano a bestemmiarlo ferocemente. Ma piú di sovente essa è rappresentata, nell'Inferno, dalla pena materiale, che fissa il dannato in uno stato analogo a quello in cui si pose peccando, stato che per esagerazione o per altro gli riesce fieramente fastidioso. I lascivi, che s'abbandonarono ciecamente al turbine della passione sensuale, sono travolti dalla bufera infernale; i violenti contro il prossimo, che in vita ebbero sete di sangue, affogano nel sangue; i seminatori di discordie, che furono causa di divisioni sociali o familiari, sono tagliati o squarciati; i traditori, che offendendo chi aveva riposto fiducia in loro, seguirono un freddo e turpe calcolo della ragione, sono puniti nel ghiaccio. Così si osserva la legge del *contrappasso,* per la quale il supplizio deve essere correlativo all'ingiuria, sia per analogia o sia per contrapposizione.

Il contrappasso

Questa legge governa pure il sistema penale del Purgatorio, dove però prevalgono le pene contrarie alla colpa, e per es. i superbi curvano il capo sotto enormi pesi, gli accidiosi si muovono solleciti, i golosi patiscono la fame. Così vien pur qui ad essere rappresentata l'interna condizione di quelle anime, che pentite detestano il loro peccato e desiderano ne sia cancellata ogni traccia, e perciò volentieri s'adattano a fare il contrario di ciò che fecero nel mondo. La pena materiale è per esse un dolce martirio, dolce perchè loro procura ed affretta il godimento della beatitudine celeste, nella cui dolorosa aspettazione è la loro pena morale.

Il premio dei beati.

9. Nel Paradiso il godimento è puramente morale. Mentre i precedenti descrittori non avevano saputo se non trasferire nel soggiorno dei beati i più soavi diletti della vita terrena, per Dante il premio dei buoni è tutto nell'intimo godimento che danno a loro la visione e la cognizione di Dio, godimento in tutti uguale; ma vario di grado secondo la purezza e l'intensità dell'amore divino di cui gli spiriti furono accesi nel mondo.

Nell'Inferno e nel Purgatorio le anime sono ombre, hanno cioè un corpo aereo più o meno saldo e atto a soffrire, immagine di quello che lasciarono in terra; nel Paradiso invece sono luci, dalle quali, via via che si sale, svanisce rapidamente ogni traccia dell'umana figura e raggia un più vivo fulgore. Il vario grado di lor beatitudine è appunto rappresentato dalla varia luminosità e dalla loro distribuzione pei sette primi cieli.

La struttura morale del Paradiso.

Tutti i beati rivolsero il loro amore al Bene infinito; ma in alcuni la pienezza di quest'amore fu turbata dall'amore dei beni terreni. Le anime di costoro appaiono nelle tre sfere più basse, dalle quali piovvero in loro, secondo le dottrine dell'astrologia giudiziaria, gli influssi perturbatori: nel cielo della Luna, gli spiriti che cedendo alla violenza altrui non tennero fede ai voti religiosi; nel cielo di Mercurio, quelli che operarono il bene per bramosia d'onore e di fama; nel cielo di Venere quelli che furono traviati dall'amore sensuale.

Le anime nelle quali puro arse l'amore divino, s'adoperarono con più o meno d'ardore e per via più o meno di-

retta a sodisfare quaggiú quell'amore e a pregustare nella vita terrena il gaudio eterno mediante la contemplazione spirituale di Dio. Distribuiti secondo questo concetto morale, al quale s'intreccia il criterio astrologico, appaiono nel cielo del Sole (il quarto) i dottori di teologia; nel cielo di Marte, i guerrieri che combatterono per la fede; nel cielo di Giove coloro che drittamente amministrarono la giustizia; infine nel cielo di Saturno, gli spiriti che in terra menarono vita contemplativa.

Il viaggio di Dante

10. Per questo triplice mondo, del quale sappiamo ormai come Dante concepisse la topografia e l'ordinamento morale, egli compie il suo fantastico viaggio, che immagina cominciato l'8 aprile del 1300 e durato una settimana o poco piú, fatto cioè nei giorni commemorativi della Passione e della Risurrezione di Cristo, l'anno del gran Giubileo.

A mezzo il corso normale della vita umana, a trentacinque anni, Dante s'accorge di essere — cosí egli narra la sua invenzione — in una selva oscura, folta e intricata, né sa come siavi entrato, perché il sonno gli tolse di avvertire il suo allontanarsi dalla buona via. Al margine della selva è un colle, che illuminato in sulla cima dai raggi del sole, ricrea il poeta dal terrore provato e lo invita a tentar l'ascensione. Ma una lonza (leopardo), un leone e una lupa gli si fanno incontro successivamente e gli contrastano il passo; l'ultima con sí spaventevole atteggiamento che egli abbandona il proposito di salire il colle e precipitosamente s'avvia a tornar nella selva. Ma ecco, gli appare una figura umana, Virgilio, che gli si dà a conoscere ed è accolto dal poeta fiorentino con parole d'affetto e d'ammirazione. Dante invoca da lui aiuto contro la lupa, e Virgilio, dopo aver descritta la malvagia natura della fiera, gli si offre guida nel cammino, che, essendo dalla lupa impedita la via piú breve alla cima del colle, gli conviene tenere per campar da quel luogo selvaggio. Virgilio lo condurrà per l'Inferno e il Purgatorio; ma le sedi dei beati Dante visiterà guidato da anima piú degna, perché a lui, pagano, è vietata la soglia del Paradiso. Dante accetta l'esortazione e l'offerta; ma lo assale un dubbio: non è egli indegno d'essere privilegiato di

codesta andata, che Dio concesse solo ad uomini insigni predestinati a grandissime cose? Lo rassicura Virgilio; dal Limbo ove dimora, egli si è mosso per comandamento di Beatrice, la quale è scesa laggiú dal suo beato scanno per volere di Dio e ha pregato lui, Virgilio, di soccorrere Dante. Cosí i due poeti si mettono in cammino e varcata la porta del regno dei dannati, attraversata la buia pianura sotterranea dell'Antinferno, scendono giú di cerchio in cerchio fino al centro della terra.

per l'Inferno,

Nel difficile viaggio Virgilio è a Dante guida esperta e amorosa; lo conforta nei momenti del pericolo, lo ammaestra sulla condizione delle anime, risolve i dubbi che gli rampollano nella mente, e Dante con molte ombre si trattiene a parlare interrogandole e rispondendo alle loro domande; invenzione questa, vedremo, che è fonte di grandi bellezze poetiche. Talvolta i due pellegrini scendono dall'uno all'altro cerchio per dirupi e viottoli; tal altra occorrono a Dante aiuti soprannaturali, perché egli fa il suo viaggio in carne ed ossa e « non è spirto che per l'aer vada » (*Inf.*, XII, 96). Custodi o ministri della giustizia di Dio, stanno nei vari cerchi Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, Flegias, le Furie, il Minotauro, i Centauri, Gerione, i Giganti e via dicendo. Alcuni di questi abitatori dell'abisso vorrebbero impedire il passaggio a colui che vivo percorre il regno dei morti; ma Virgilio o con violento artificio o svelando il divino volere per cui quel viaggio si compie, fiacca od ammansa la loro collera, anzi talvolta piega i demonî a suo servigio. Cosí, per esempio, Flegias colla sua barca tragitta i poeti al di là della palude Stigia; Gerione, terribile mostro che ha faccia d'uomo e corpo di serpente tutto dipinto a nodi e a rotelle, li prende in groppa e lentamente nuotando nello spazio li porta nel cerchio ottavo, giú pel profondo e discosceso burrone che separa questo cerchio dal precedente; e il gigante Anteo li prende e li posa in fondo all'Inferno, sulla ghiaccia dei traditori. Solo i demonî che guardano l'ingresso della città di Dite, non s'arrendono alla persuasione di Virgilio; sennonché un *messo del cielo* scende, mirabile invenzione, laggiú, e fieramente rampognando i riottosi, apre con una verghetta la porta ai poeti.

Giunti a Lucifero, Dante s'avvinghia al collo di Virgilio e questi, facendosi scala dei velli del mostro, scende tra il folto pelo e il ghiaccio sino al centro della terra, e risale dall'altra parte fino ad un luogo aspro ed oscuro (la *natural burella*), cui fa capo un lungo meandro, che ascendendo attraverso le viscere dell'emisfero opposto a Gerusalemme, conduce i poeti sulla spiaggia del monte del Purgatorio. Quivi è, custode dei regni dell'espiazione, Catone Uticense, in cui l'alta fama di virtú e di fortezza, ripetente nel medio evo le lodi a lui tributate già dagli antichi, cancellò dinanzi al giudizio di Dante la macchia di pagano e suicida. Impetratone da Catone l'assenso, i due poeti salgono su per il pendio e i dirupi dell'Antipurgatorio e poi su per i balzi del Purgatorio, spesso ragionando tra loro e colle anime in cui s'incontrano. L'angelo che guarda la porta del regno dell'espiazione, descrive sulla fronte di Dante sette *P*, i quali sono successivamente cancellati dagli angeli che presiedono alle sette cornici del monte. Questi hanno benigno riguardo ai due pellegrini e loro additano la via del salire. Nella sesta cornice s'accompagna ai pellegrini Stazio, che, compiuto il tempo assegnato alla sua purgazione, si sente ormai libero d'appagare il suo desiderio dell'eterna beatitudine e che ormai seguirà il poeta fiorentino finché questi non salirà alle sfere celesti. Nel balzo dei lussuriosi Dante deve attraversare quelle fiamme e provarne l'ardore; dopo di che egli arriva co' suoi compagni al Paradiso terrestre, vasto giardino, verde d'alberi folti e di fresche erbe, irriguo d'acque limpide e perenni, screziato di fiori variopinti, tutto odoroso di soavi profumi, lieto del canto di mille augelletti e del vago stormir delle foglie lievemente mosse da un'aura dolce e immutabile.

per il Purgatorio.

Quivi una donna d'aspetto gentile che andava cogliendo fiori, Matelda, gli spiega la condizione e la natura del luogo; poscia una solenne processione fantastica si distende dinanzi al poeta e fra questo corteo s'avanza un carro tirato da un grifone, carro che piú tardi, variando tutta l'apparizione, si trasformerà in un drago mostruoso e sarà tratto da un gigante via per la selva. Sul carro appare Beatrice, circon-

fusa da una nuvola di fiori, fra i cori degli angeli. Virgilio frattanto è scomparso. Beatrice chiama Dante per nome e gli rimprovera severamente i peccati che ha commesso dopo la morte di lei. Pentito e immerso da Matelda in Letè ed Eunoè, i due fiumi del Paradiso terrestre che fanno rispettivamente dimenticare le colpe e ricordare le buone azioni, egli è « puro e disposto a salire alle stelle ».

per il Paradiso.

Beatrice e Dante, fissi gli occhi ella al cielo ed egli in lei, spiccano rapido il volo dalla Terra, e portati dal naturale istinto che trae verso il Creatore la creatura libera da ogni impedimento morale, salgono di cielo in cielo, trattenendosi in ciascuno quel tanto che è necessario perché il poeta possa apprendere la condizione dei beati, conversar con alcuno di essi e ricevere da loro o da Beatrice ammaestramenti e dichiarazioni intorno a questioni teologiche, filosofiche, astronomiche. Nell'Inferno e nel Purgatorio dannati ed espianti rimarranno là dove Dante immagina di averli veduti, anche dopo il suo passaggio; nel Paradiso i beati scendono dall'Empireo (vedi pag. 142 seg.) e si mostrano distribuiti giú per le varie sfere, in servigio del visitatore, per rendere a lui sensibile immagine del vario grado di loro beatitudine; passato ch'ei sia, ritorneranno alla consueta lor sede. Il poeta escogitò questo fantastico spediente per ragioni d'arte, per dare alle tre cantiche un assetto simmetrico e per aver modo di esporre la materia dottrinale e di assorgere gradatamente con lenta progressione a' suoi fini. Ma quello spediente ha pure la sua giustificazione logica, perché Dio poteva concedere quel privilegio al mortale che per suo volere compiva il mistico viaggio.

Su nel cielo delle stelle fisse, l'ottavo, Dante rivede gli spiriti già apparsigli nei sette primi cieli, e insieme con essi gli altri beati, tutti illuminati da un fulgido sole, da Cristo, ascendente con Maria all'Empireo, onde si è mosso per manifestarsi al poeta. Nell'ottavo cielo san Pietro, san Giacomo e san Giovanni, pregati da Beatrice, esaminano Dante intorno alla Fede, alla Speranza e alla Carità, e tutta la corte celeste fa plauso alle sue risposte. Nel nono cielo, il primo mobile, egli vede un punto luminosissimo, intorno a cui ro-

tano nove cerchi di fuoco concentrici, splendenti di luce tanto piú pura e animati da tanto piú celere moto quanto piú sono vicini a quel punto. È una prima visione di Dio e delle gerarchie angeliche, preparatoria della visione finale. Nell'Empireo gli appare la candida rosa, che simile ad un immenso anfiteatro accoglie nei suoi giri i beati. Beatrice vola a prendere il suo posto, dove il poeta la vede bella di purissima e fulgidissima luce « sul trono che i suoi merti le sortiro ». Al fianco di lui è invece san Bernardo, che lo dirige nella contemplazione della mistica rosa e gli impetra da Maria il compimento de' suoi voti. Cosí la sua forza visiva, a poco a poco ravvaloratasi, può affisarsi nella luce divina, e la sua mente, percossa da un súbito fulgore, conosce e intende il mistero di Dio.

Il significato allegorico-personale del poema.

11. In questo viaggio, di cui abbiamo ora rilevato le vicende, nel rispetto personale, piú cospicue, Dante raffigurò allegoricamente il dramma morale della sua anima, cioè la sua rigenerazione dai traviamenti in cui era caduto dopo la morte di Beatrice (vedi pag. 115). Le infedeltà alla memoria di lei, gli amori non tutti casti e ideali per altre donne, la soverchia cura posta nei beni terreni, tutta insomma la vita peccaminosa, nella quale s'era a grado a grado ingolfato quasi senz'avvedersene, è rappresentata nella selva. Né a sollevarlo da tale abbiezione bastarono i súbiti impulsi della sua indole generosa; ché troppo egli era irretito nei lacci delle umane passioni raffigurate nelle tre fiere. Solo quando l'esperienza gli ebbe fatto vedere le tristi conseguenze del peccato e n'ebbe provato orrore, quando liberatosi cosí dalla schiavitú della colpa, sentí acuto il pentimento della sua vita viziosa, allora tornato all'esercizio della virtù e al culto della verità, della idealità, di Dio, egli ebbe pace. Questi tre stati della sua anima risorgente dalla sozzura morale (esperienza, libertà, pace) sono rappresentati rispettivamente nei tre regni oltremondani. E poiché dal ricordo di Beatrice, della donna che viva lo aveva scorto al bene (vedi pag. 113), egli aveva per grazia divina attinto la forza morale per disvilupparsi dalle reti dorate del vizio, immaginò che Beatrice, per volere di Dio, mandasse Virgilio

a soccorrerlo nella selva, e gli fosse poi guida su per le sfere celesti sino alla visione del mistero supremo.

Virgilio.

Nelle antiche visioni un angelo suol essere guida ai pellegrini dell'oltretomba. Dante affidò invece quell'ufficio a due personaggi storici, Virgilio e Beatrice. Nel medio evo Virgilio era stato ammirato e studiato piú che ogni altro scrittore romano, e intorno al suo nome era fiorita una leggenda, che lo raffigurava maestro d'ogni sapienza, esperto delle arti magiche e, per la sua egloga IV, perfino profeta del Cristianesimo. Dante nello studio assiduo dell'*Eneide,* che tutta quanta sapeva (*Inf.*, XX, 112) e di cui sentiva, come nessuno per lo innanzi, tutte le bellezze di sostanza e di forma (v. pag. 107), aveva preso ad amare quell'antico e s'era vista rivivere dinanzi agli occhi della mente la mite figura di lui. Questa ritrasse con delicata finezza di linee e di colori nella *Commedia,* dove Virgilio, nell'amorosa sollecitudine per il discepolo e nella commovente familiarità dei dialoghi, appare non pur maestro ma dolcissimo padre. Nessuno meglio di Virgilio, che era reputato da Dante il maggior poeta dell'antichità e, perché gloria de' Latini, gloria nazionale italiana, e che aveva narrato la discesa d'Enea all'Averno, era adatto a soccorrere il poeta suo devoto, smarrito nella selva selvaggia, e ad essergli guida per le due regioni delle pene. Cosí alla rigenerazione di Dante coopera, insieme colla donna che da viva aveva esercitato in lui la piú profonda efficacia morale, quegli che aveva dato il piú vitale nutrimento al suo intelletto.

Beatrice.

Beatrice, che già nel racconto di Virgilio all'inizio del viaggio ci si presenta tutta sollecita del bene dell'amico suo sventurato (*Inf.*, II; vedi qui addietro p. 150), appare nel Paradiso terrestre coi caratteri della sua persona storica, donna d'ineffabile perfezione e di virtù benignamente operosa, quale nella *Vita Nuova* e nelle liriche. Come già in terra, alla vista di lei corre un tremito per le vene di Dante e quasi gli si smarriscono i sensi. Ella ricorda pudicamente le belle membra nelle quali gli piacque, e « gli occhi giovinetti » che infondevano nel poeta carità, gentilezza, umiltà, onestà e lo menavano ad amare la virtú; ricorda le fallaci parvenze di bene, le vanità mondane, gli amori che lo allontanarono dalla via

dritta, e le visioni con cui ella s'era studiata invano di richiamarvelo; e con una severità nella quale è il palpito dell'affetto, gli rimprovera quei traviamenti come un'infedeltà all'amore per lei. Dante confessa i suoi falli e versa lacrime di pentimento.

Il dramma della sua anima raffigurato nel viaggio è qui, nella mirabile scena del Paradiso terrestre, rappresentato nella sua realtà psicologica. Ma Beatrice, salendo dalla vita terrena alla celeste, è cresciuta di bellezza e di virtú, e quando gettato il velo che le copriva il volto, si manifesta al suo fedele, questi non sa altrimenti invocarla se non colle parole: « O isplendor di viva luce eterna » (*Purgatorio*, XXXI, 139). L'amore spirituale del poeta tocca il piú alto grado del misticismo; trascesi i confini dell'umano, è divenuto virtú, religione. Beatrice, assunta alla gloria del Paradiso, appare in tutta la pienezza della sua essenza divina, moralmente e intellettualmente perfetta, redentrice morale e dichiaratrice dei divini misteri al suo amatore. L'idealità vagheggiata in terra è realizzata dall'arte nel Paradiso.

Nel poema è dunque adombrata la storia dell' anima di Dante. Questa è la « verità » che si nasconde sotto il « velo » del fantastico viaggio; questo è, per usare la nomenclatura stessa del poeta (cfr. pag. 122), il « significato allegorico » del poema. Noi per ottenere una piú chiara determinatezza d'espressione diremo che codesta storia è il significato allegorico-personale della *Commedia*, e vedremo in esso attuato uno dei fini che l'Alighieri si proponeva (cfr. pag. 137), la glorificazione di Beatrice.

Il significato allegorico-morale del poema.

12. Ma, sempre secondo la teoria dantesca, nelle scritture di poesia il lettore può non soltanto scoprire il racconto d'un « fatto » allegoricamente espresso, ma anche cogliere un « ammaestramento », cioè può appostare accanto al significato allegorico un significato morale (vedi pag. 122). Noi per usare piú determinate locuzioni, diremo che sotto il « significato letterale » del poema si cela non solo un significato « allegorico-personale » corrispondente al fine glorificativo di Beatrice, ma anche un significato « allegorico-morale » coordinato a quel piú alto fine didascalico, che vedemmo essersi

aggiunto al primitivo fine personale, man mano che tra le vicende del poeta e della patria maturava il concetto dell'opera eccelsa (vedi pag. 138).

Il genere umano, al quale appunto Dante si proponeva di additare la via della redenzione, egli impersonò in sé stesso, pellegrino pei regni dei morti; e in sul principio del poema lo rappresentò, quale appariva alla sua osservazione, travagliato da un miserevole disordine sí nella vita privata e sí nella pubblica, e invano anelante alla felicità ad esso contesa dall'imperversare delle passioni. Questa la significazione generale della selva, del colle e delle fiere. Quali passioni poi o male disposizioni simboleggiassero nel pensiero di Dante rispettivamente le tre fiere, rimane ancor dubbio. L'interpretazione tradizionale riconosce nella lonza la lussuria, nel leone la superbia, nella lupa la cupidigia; ma non manca d'attrattive, sebbene incontri certe difficoltà, anche l'interpretazione di alcuni moderni, che vedono nella lonza la malizia o frode, nel leone la violenza e nella lupa l'incontinenza. Il viaggio rappresenta appunto il trapasso del genere umano da quello stato di miseria alla felicità.

Secondo che Dante stesso teorizza nel *De Monarchia* (III, 15), due sono i fini che all'uomo propone la Provvidenza: la felicità terrena e la beatitudine celeste. La prima consiste nella perfetta rettitudine della vita, e l'uomo vi perviene esercitando le virtú morali ed intellettuali (prudenza, ecc.) secondo gli ammaestramenti della filosofia; la seconda consiste nella fruizione dell'aspetto divino, e l'uomo vi perviene esercitando le virtù teologali (fede, ecc.) secondo gli ammaestramenti spirituali che trascendono l'umana ragione, cioè secondo le dottrine rivelate. La felicità terrena si raffigura nel Paradiso terrestre; la beatitudine eterna si dà ad intendere pel Paradiso celeste. Ma sebbene mostrati o dai filosofi o dallo Spirito Santo, i mezzi conformi al raggiungimento di quei fini e quindi i fini stessi sarebbero dall'umana cupidigia trascurati, se gli uomini non fossero tenuti in freno; talché furono necessarie due guide secondo il duplice fine; il Sommo Pontefice, che indirizzasse il genere umano alla felicità spirituale; l'Imperatore, che lo dirigesse alla tem-

porale. Ora Dante giudicava che nella mancanza e nella degenerazione di quei freni stesse la causa dei mali che affliggevano l'umanità; e come in sé stesso, smarrito nella selva, personificò il concetto dell'umanità travagliata, cosí in Virgilio, cantore delle glorie romane, e in Beatrice personificò rispettivamente i concetti delle due Autorità, imperiale ed ecclesiastica, nella loro purezza ideale; forti, l'una delle dottrine della filosofia e della ragione, l'altra delle rivelazioni e della fede; maestre agli uomini, l'una delle virtù morali, l'altra delle teologiche; l'una e l'altra in mutuo accordo e libere nell'esercizio delle funzioni loro affidate dalla grazia divina.

Ma il genere umano è caduto sí basso, che l'autorità imperiale deve ora compiere opera di purificazione; smascherare e perseguitare il peccato dovunque s'annidi, e a chi se ne penta e si liberi dalla schiavitú del male, additare i mezzi del ravvedimento e dell'espiazione. Questo è il significato generale del viaggio per l'Inferno e il Purgatorio. Nell'abisso, dove si rispecchia il disordine dell'umano consorzio, regna Lucifero, principio d'ogni male, e la sua podestà si esercita per mezzo dei demoni, che nei vari cerchi cui sono posti a custodia, rispettivamente simboleggiano il peccato che in ciascun cerchio è punito. Nel Purgatorio già regna la grazia divina e ne sono ministri gli angeli, che mano mano cancellano le tracce dei peccati (i sette *P* descritti sulla fronte di Dante). Cosí in terra al risarcimento materiale e al rimorso s'accompagna la penitenza ecclesiastica; all'atto espiativo imposto o inspirato dall'autorità temporale, l'atto espiativo voluto da Dio. Alle falde del monte del Purgatorio sta Catone, il grande antico che preferí la morte alla schiavitú, e vi simboleggia la libertà morale, che l'uomo acquista convertendosi dalla miseria del peccato allo stato di grazia.

Solo per mezzo di siffatta opera di purificazione, l'autorità imperiale (Virgilio) può nell'attuale stato del mondo guidare l'umanità (Dante) alla felicità terrena (Paradiso terrestre), cioè al libero e savio esercizio delle virtú morali nella vita attiva (Matelda) e nella contemplativa. Alla beatitudine eterna, alla quale la felicità terrena, intesa cosí, è scala e

preparazione, conduce il genere umano l'autorità spirituale (Beatrice), interprete della rivelazione e delle dottrine teologiche. Il trapasso dell'umanità dal godimento della felicità terrena ad uno stato di perfetta disposizione al godimento della celeste beatitudine, si compie mediante la professione delle virtú teologali ed è raffigurata dall'ascensione di Dante per le sfere sino all'Empireo.

Carattere dell'allegoria didattica.

13. L'allegoria didattica della *Divina Commedia* è dunque morale, politica e religiosa nel tempo stesso, perché Dante e i suoi coetanei consideravano la dottrina dei costumi, la scienza politica e la religione come parti indissolubilmente connesse d'un tutto, cioè della dottrina destinata a reggere la vita del genere umano in ogni sua manifestazione individuale e collettiva. Anche se alla sua nera concezione dello stato dell'umanità abbiano specialmente conferito alcuni fatti particolari; anche se nell'immaginare le allegorie della selva e delle fiere egli abbia avuto l'occhio là dove le passioni piú palesemente e scandalosamente soverchiavano, ai principi ed ai governi corrotti, è pur sempre certo che i simboli hanno nella *Commedia* un largo e complesso significato e che il rinnovamento del genere umano augurato da Dante era essenzialmente morale. Ma esso avrebbe dovuto cominciare dalle supreme autorità, e quindi sarebbe stato in gran parte rinnovamento politico e religioso. Perciò Dante, mentre sotto il velo dell'allegoria rappresenta l'umanità ricondotta al retto cammino da quei supremi poteri concepiti nella loro ideale purezza, non cessa di deplorare apertamente la falsa e corrotta attuazione di quelle idealità; la mancata custodia dei diritti imperiali italici da parte dei Cesari, non d'altro *romani* che di nome, e, con piú aspre parole, la corruzione della Chiesa, che in sé confondeva i due reggimenti e trascinava nel fango la sua dignità spirituale. E nell'avvenire vede sorgere un grande e fortunato riformatore, che perseguitando le passioni dalle quali il mondo è inquinato, sopra tutte la cupidigia, nei papi, nei principi, nei reggimenti comunali, nei privati cittadini, dovunque esse s'annidino, redimerà dal disordine e dall'anarchia l'Italia, anzi tutto l'umano consorzio.

Le profezie.

Variamente atteggiata, la profezia di codesto redentore ritorna più volte nel sacro poema. Proprio in sul principio, là nella selva, Virgilio vaticina la venuta d'un Veltro, che per ogni villa darà la caccia alla lupa, finché l'avrà rimessa nell'Inferno, di dove uscí per il peccato del primo uomo. Nel Paradiso terrestre il carro tirato dal grifone raffigura la Chiesa fondata e guidata da Cristo; la Chiesa nella sua apostolica purezza, cui sovrasta l'autorità spirituale idealmente concepita, Beatrice. Della Chiesa è simboleggiata la storia nelle trasformazioni del carro, abbandonato da Cristo e da Beatrice; talché nel drago mostruoso si raffigura la Chiesa decaduta, cui sovrasta un papato corrotto, come al drago non piú la purissima donna amata dal poeta, bensí una laida meretrice, druda e schiava del gigante, il quale personifica i Reali di Francia. Dinanzi a questo spettacolo nuovamente risuona la profezia dalle labbra di Beatrice, che presagisce prossima la venuta di « un cinquecento diece e cinque » mandato da Dio ad uccidere « la fuia Con quel gigante che con lei delinque ». In questo simbolo misterioso, come nel Veltro, Dante adombrò appunto l'augurato riformatore, la cui prossima venuta è di nuovo profetata da San Pietro e ancor da Beatrice su nel cielo delle stelle fisse (*Paradiso*, XXVII, 61-3, 142 segg.).

Giusta l'opinione ormai piú comune e piú probabile, codesto riformatore era, nella mente di Dante, un principe secolare investito dell'autorità imperiale, saggio, virtuoso, giusto. Anzi egli credette di ravvisarlo in Arrigo, e questo imperatore designò nel « messo da Dio » cui vaticina Beatrice alla fine del *Purgatorio,* se, come pare probabile, la seconda cantica fu scritta durante la spedizione italica del Cesare lussemburghese. Caduta quella speranza, il novello redentore del mondo vagheggiato da Dante tornò ad essere, quale era stato primamente, un tipo ideale, indeterminato. E il poeta s'argomentava d'affrettarne col suo poema l'avvento e l'opera rinnovatrice, dacché il mistico viaggio è figurato quale un avvenimento solenne nella storia dell'umanità, quale un privilegio concesso a lui da Dio ad ammaestramento di tutti gli uomini.

Carattere artistico dell'allegoria.

Gli intendimenti morali, religiosi e civili, che stretti in complessa unità si velano dell'allegoria nella *Divina Commedia,* non si sovrapposero alla narrazione fantastica, né questa fu plasmata su quelli. Germogliati dalle condizioni storiche dei tempi e dal sentimento di Dante, s'innestarono ben presto in quel primitivo concetto del poema che l'amore gli aveva ispirato, e con esso si svolsero e pervennero a maturità. La favola poetica, il fine personale e il fine didascalico universale possono essere esaminati e studiati partitamente dalla critica, ma nell'animo del poeta formarono un tutto indissolubile, un'unica sorgente di multiforme ispirazione.

Il senso allegorico-morale s'accumula principalmente in alcuni luoghi del poema che ne danno come la chiave; mentre nel resto (che è la più gran parte) serpeggia nascosto in una generica o indiretta corrispondenza colla lettera, che tien ferma a sé l'attenzione del poeta. Portato dalla natura del suo ingegno a cercare in ogni rappresentazione la precisione e la nettezza dei contorni, egli rifuggí da quelle vuote, indefinite e inverosimili figurazioni di personaggi, di luoghi e d'azioni che costituiscono il senso letterale in tutte le altre opere allegoriche del medio evo. Nella *Divina Commedia* i personaggi simbolici principali sono invece esseri storici o tali che una lunga e venerata tradizione ha loro data una ben salda realtà fantastica; i luoghi raffigurati dal poeta con grande precisione di linee, per lui e per ogni credente esistono davvero, e il viaggio stesso, compiuto per un eccelso fine, diviene cosa logicamente possibile in grazia della volontà e della potenza di Dio. All'ispirazione di codesta poetica realtà sapientemente scelta e architettata, e nel tempo stesso all'ispirazione del duplice intendimento fondamentale, glorificativo di Beatrice ed etico, risponde con mirabile prontezza e con infinita varietà di modi la fantasia del poeta, regolata ma non compressa dalla ragione e secondata dal magistero d'un'arte onnipossente.

La scienza.

14. Dai contemporanei di Dante e per lungo tempo dai posteri la *Divina Commedia* fu ammirata come opera di vasta e profonda erudizione e considerata quasi come un

trattato scientifico. Né ciò era in tutto discorde dall'intento del poeta, il quale con opportune invenzioni si preparò tratto tratto l'occasione di esporre alcune teorie filosofiche, astronomiche, fisiche, teologiche, di rado nell'*Inferno,* dove, p. es., Virgilio gli spiega il concetto cristiano della Fortuna (VII, 73 sgg.); piú di frequente nel *Purgatorio,* dove troviamo dichiarata la dottrina tomistica dell'amore, stimolo delle azioni umane (XVII, 91 sgg.), quella del libero arbitrio (XVI, 66 sgg.; XVIII, 48 sgg.), e la teoria della generazione del corpo e dell'anima (XXV, 37 segg.); assai spesso nel *Paradiso,* dove Beatrice e altri spiriti glorianti dissertano sull'ordine dell'universo (I, 103 sgg.), sulla causa delle macchie lunari (II, 64 sgg.), sulla Redenzione (VII, 25 sgg.), sull'ordine e gli uffici dei cori angelici (XXVIII, XXIX) e su piú altre sottili questioni teologiche. Ma il vero e grande merito di Dante non istà in queste digressioni, per le quali la *Commedia* assume anche l'aspetto d'una meravigliosa enciclopedia della scienza medievale; sibbene nell'avere con magnifico ardimento portata la vita nei regni dei morti, popolandoli di vive figure, e nell'aver fatto scaturire dalle situazioni cosí create rivi di altissima poesia.

e la storia nella *D. C.*

Nel triplice mondo dei defunti l'Alighieri ritrasse la storia dell'umanità, non come erudito che voglia dottamente dichiararne ogni aspetto, ma come poeta che dei fatti vede la significazione ideale e li trasceglie e coordina secondo che gli dettano i fini propostisi e l'idealità inspiratrice. Ond'è che nel poema la storia ci appare quale Dante la concepí, anzi quale la sentí nelle sue meditazioni di studioso e piú nella vita, cioè nelle memorie e nelle tradizioni familiari e cittadinesche, nelle fiere lotte del suo Comune, nelle pellegrinazioni dell'esiglio irradiate dalla speranza e crucciate da assidui e presenti dolori. La storia dei tempi e dei popoli piú remoti rimane come nello sfondo, segnata da poche linee e sottili; salvo che pur di essa acquistano rilievo quei fatti che per motivi di continuità o di contrasto o di relazione sincrona valevano a lumeggiare la storia piú recente d'Italia, e quei personaggi, la cui immagine appariva piú vivace alla mente del poeta, perché o s'accompagnava al ricordo di piace-

vòli impressioni estetiche o fortemente commoveva il senso morale o rappresentava nella realtà l'ideale politico o religioso di lui. Ma della vita italiana contemporanea o più prossima, non v'ha aspetto che non sia nel poema rappresentato e con libero animo giudicato.

La storia del secolo XIII, italiana

Per mezzo di personaggi che il poeta incontra nel suo mistico viaggio, per discorsi e profezie che loro pone sulle labbra, per domande o risposte sue, per suggestive allusioni, per accenni densi di significato, per immagini studiatamente sparse qua e là, rivive nel poema e si atteggia ad epica grandezza il ricordo delle guerre combattute nella seconda metà del secolo XIII — Montaperti, Benevento, Tagliacozzo, Campaldino —, del Vespro siciliano e dei contrasti fra cui Firenze maturò la prima e la seconda costituzione democratica. Delle democrazie faziose spadroneggianti con la violenza e l'inganno nelle città di Toscana fra lo scorcio del Dugento e il primo Trecento, si riflette nel poema la storia per più scene o figure; ma con ispecial rilievo vi sono rappresentati o descritti i fatti e le condizioni di Firenze: l'inurbarsi della *gente nuova,* che venuta dal contado e rapidamente salita a grandi fortune, ammorba coll'orgoglio, colla cupidigia e colla volgarità la vita cittadina; le ruberie del pubblico erario da parte di amministratori avidi e disonesti; il fiero battagliare delle fazioni negli anni a cavaliere tra i due secoli; il trionfo dei Neri, le loro malvage vendette, gli episodi guerreschi in cui dileguarono le speranze degli esuli Bianchi; e per contrapposto a tanta corruzione degli animi, il vecchio Comune chiuso entro angusti confini e la cittadinanza pura e legittima del primo cerchio, di sangue romano, di costumi semplici e virtuosi, forte di concordia. e adorna di cortesia e di valore; la vita insomma quasi patriarcale della Firenze consolare del secolo XII, aleggiante come un ideale perduto dinanzi alla fantasia del poeta sdegnoso.

e fiorentina.

La storia del Papato

Similmente, alla storia d'alcuni papi contemporanei o più recenti, di Niccolò III, nepotista e usurpatore dei diritti imperiali per afforzare il principato civile della Chiesa; di Celestino V, rinunciatore del papato per essergli mancato l'animo a restituire, mentre ne aveva l'autorità, la Chiesa all'ufficio

suo ed a' suoi fini; di Bonifacio VIII insidiante all'indipendenza del Comune fiorentino, prostitutore della sua dignità alla Casa di Francia, autore di guerre scellerate contro cristiani, trafficante in Vaticano brevi e privilegi; di Clemente V, il guascone ingannatore di Arrigo VII, che la sede di Pietro trasferí sulle rive del Rodano; di Giovanni XXII, grande fabbro di scomuniche e ricomunicazioni a fin di guadagno; alla storia scandalosa di questi papi si contrappone la figurazione della Chiesa pura ed evangelica dei tempi eroici, sino alla donazione di Costantino, amaro ricordo; fatto silenzio sui secoli intermedi, nei quali il Pontificato gettò le basi della sua potenza politica, e su quei papi, pur grandi e benefici alla causa della civiltà latina, che avendo comunque esercitato una podestà temporale, contradicevano al sistema politico dell'Alighieri.

e dell'Impero.

Narrata con magnifica sintesi da Giustiniano su nel cielo di Mercurio (*Paradiso*, VI) e rappresentata da solenni figure, che si affacciano a luogo opportuno, grandeggia la storia dell'Impero dai suoi leggendari primordi sino a Carlo Magno; dell'Impero virtualmente mistico e divino fin dall'origine, come destinato da Dio a preparare il *loco santo* del successore di Pietro. Sulla lunga serie degli imperatori che per piú di tre secoli si succedettero incuranti della loro missione romana ed italica, è muto il poema; ma non sugli Absburgo, Rodolfo ed Alberto, che nei tempi di Dante sacrificavano agli interessi di re tedeschi l'ufficio di Cesari; non sugli Svevi, da Federico Barbarossa a Manfredi e a Corradino; non su Arrigo VII di Lussemburgo. E negli Svevi Dante dimentica i nemici del suo Comune, per non vedere se non i gagliardi assertori e propugnatori dei diritti imperiali contro i Comuni italiani ribelli e contro la teocrazia invadente; in Arrigo glorifica, preparandogli un seggio nella Rosa Celeste, l'imperatore ideale, cui l'Italia non ancora *disposta* a virtú e l'inganno d'un pontefice impedirono d'attuare il suo provvidenziale disegno.

La storia d'altri istituti e di costumanze medievali.

La burbanzosa aristocrazia feudale, che dai suoi castelli di Toscana disertava le terre e infestava le strade, e nelle città di Lombardia e di Romagna, soppiantate le libertà comunali

e messa in bando la tradizionale cortesia cavalleresca, si macchiava di sanguinose violenze e di volgari dissolutezze; la nuova monarchia angioina, che coi due Carli, l'uno ipocrita e crudele, l'altro avaro e dappoco, e con Roberto piú adatto a fare il predicatore che il re, aveva posto radici nel Mezzogiorno d'Italia; gli ordini religiosi, che tralignando dalle pure intenzioni dei fondatori si laceravano in interne discordie e follemente si perdevano dietro ai beni mondani; e insieme colle istituzioni politiche e religiose, le costumanze gaie e meste, sane e viziose della vita domestica cittadinesca e di corte, e la novella fioritura delle arti e della poesia; tutto questo è rappresentato nella *Divina Commedia,* e la rappresentazione vi è sempre profondamente improntata del sentimento e del giudizio di Dante.

La persona del poeta.

15. Da un capo all'altro dell'opera domina infatti in tutta la sua gagliardia e pienezza la persona reale del poeta. In alcuni degli episodi di cui è intessuta e insieme variata l'azione principale, suona il ricordo della sua giovinezza, trascorsa fra l'amore, le armi, gli studi, le dolci amicizie, i diletti della poesia, della musica e d'ogni arte leggiadra, e per brev'ora traviata dietro alle vanità mondane; in altri la profezia di quella che nel 1300 (data del viaggio) era a lui vita futura, dell'esiglio, dei vani tentativi e delle vane speranze di ritorno, dei dolorosi pellegrinaggi, dell'ospitalità generosa nelle corti, da lui magnificate, dei Malaspina e degli Scaligeri. Conversando colle anime dei tre regni, Dante, vero protagonista del dramma, si commuove, si sdegna, s'addolora, s'allegra, manifesta affetto, compassione, reverenza, dispregio; e i sentimenti vari che gli agitano l'anima, variano il tono e il colore degli episodi e non di rado prorompono in sublimi *digressioni* liriche inserite nel racconto oggettivamente foggiato. Cosí dal poema balza fuori l'immagine viva e vera di quest'uomo, capace delle piú tenere delicatezze e degli impeti piú fieri del sentimento, profondamente religioso, fervente d'amore per la sua città e per l'Italia, devoto con fede inconcussa a' suoi ideali, sdegnoso di tutto che fosse basso o volgare.

Già in alcune delle visioni antecedenti alla *Divina Com-*

media compaiono personaggi reali, morti di fresco. Sono figure scialbe e dai contorni indefiniti, nomi più che persone. Le figure effigiate da Dante hanno invece una compiuta individualità e ci si levano dinanzi dotate ciascuna di speciali caratteri fisici e morali con evidenza scultoria. Nella turba infinita dei trapassati, egli sceglie quasi sempre i suoi personaggi tra coloro che conobbe nel mondo o di cui era fresca la memoria al suo tempo; più di rado tra quelli che la leggenda o la storia d'età remote ha reso famosi; e quali furono nella realtà o si foggiarono nella lunga tradizione, tali ritrae i loro lineamenti morali, svolgendoli, compiendoli, idealizzandoli, non falsandoli mai. Dall'atteggiarsi dell'ombra nella pena o nel gaudio, dal suo discorrere, dal sentimento che in atti o in parole il poeta manifesta, da tutti insieme o da qualcuno di questi espedienti dell'arte scaturisce la figurazione del personaggio *individuato* mirabilmente. Pochi versi, spesso una frase sola, bastano al genio del poeta per creare un essere pieno di vita, scolpirne l'aspetto fisico e svelarne le idee, le qualità dello spirito e gl'interni sentimenti. Così nel poema è tutta una galleria di figure, tragiche, eroiche, elegiache, comiche, le quali negli episodi stupendi creati dal poeta tornano ai moti della loro vita intima terrena e rievocando la memoria di gioie e dolori ineffabili, di nobili azioni e di grandi delitti, di virtú e di vizi, di odi e d'amori, rispecchiano in sé l'inesauribile varietà dell'umana natura.

I personaggi episodici.

Inserte e distribuite con finissima arte nella tela magnifica del poema, le grandi figure traggono vivezza, già in sul primo loro apparire, dal modo in cui Dante le ravvisa o le impara a conoscere per indicazioni altrui o per loro propria dichiarazione; si lumeggiano a vicenda in grazia d'accostamenti o raggruppamenti escogitati a produrre, per alternanza o ripetizione, varietà o afforzamento d'effetti estetici; e risaltano tra l'infinito popolo degli anonimi e dei minori, i quali a lor volta ci passano dinanzi nella maggiore varietà di movenze e di caratteri, ora appena sbozzati, ora vigorosamente scolpiti da una frase indimenticabile. E tutto questo mondo umano spicca sulla scena, descritta con indicibile chiarezza ed efficacia, dei luoghi attraverso i quali il viaggio si compie.

La rappresentazione dei luoghi.

Come alla rappresentazione dei caratteri umani è fondamento la realtà storica poeticamente interpretata, così alla figurazione dei luoghi la realtà materiale, di cui nella vita avventurosa, Dante aveva potuto conoscere i molteplici aspetti. Spettacoli di monti, di pianure, di valli, di torrenti, di fiumi, di maremme, di mari, di boscaglie, di prati, di campagne coltivate, di ispide macchie; tenui e solitamente inavvertiti fenomeni fisici; grandiosi fatti astronomici e meteorici; edifici e opere d'arte; consuetudini e industrie: tutto aveva Dante osservato con occhio di scienziato e d'artista e con cuor di poeta. Infinite impressioni gli si erano accumulate nella mente, le quali mescolandosi a quelle men vive di letture o d'ascoltati racconti, raggruppandosi, modificandosi, fondendosi nel crogiuolo d'una fantasia gagliarda come forse mai nessun'altra, generarono quel meraviglioso complesso di scoscesi burroni, di selve aspre e folte, di valli dirupate, di desolate pianure, di fiumi precipitanti con iscroscio tremendo, di paludi stagnanti, di laghi ghiacciati, di mura e torri vigilate, che si stende giú per la buia caverna infernale all'aria sbattuta da bufere, da piogge, da grandini, ammorbata dal fetore di malattie, intronata da sospiri, da pianti, da bestemmie, da grida disperate; generarono la marina tremolante intorno alla spiaggia, le erte rocce, gli stretti e difficili sentieri, le verdi, fiorite e olezzanti distese, le sculture simboliche del monte del Purgatorio, sorriso dal piú puro sereno di cielo, dalle aurore rosate, dai melanconici tramonti; generarono infine, anche le immateriali invenzioni del Paradiso. Infatti l'osservazione dei piú delicati e fuggevoli fenomeni della natura, cioè dei fenomeni luminosi ed acustici, e l'associarsi di queste immagini ad altre porsero elementi anche alla mirabile rappresentazione di quella divina festa di luci e di suoni.

Carattere generale

16. Carattere profondamente diverso hanno le tre cantiche del poema, non pure per la diversa figurazione dei tre regni, ma per diversità di concepimento ideale, d'intonazione e di stile. I dannati, sappiamo, serbano vive in sé le passioni che li agitarono nel mondo, e al mondo riguardano con mesto rimpianto e quasi sempre col desiderio d'esservi rammemo-

rati: la loro vita laggiú è dolorosa continuazione della vita terrena. Il desiderio degli espianti s'appunta verso il cielo; la terra è per loro un triste ricordo; essa è il peccato, che ritarda il loro salire alla visione di Dio; e alla terra non ritornano col pensiero se non per la loro fiducia nei cristiani suffragi dei sopravvissuti. Il Paradiso è il regno dello spirito perfettamente emancipato dal senso; è la pace cui anelano gli asceti sulla terra e tutti i pentiti nel Purgatorio; è quella pace divenuta realtà. Per i beati la terra non esiste se non per accrescere collo spettacolo dei danni da cui essi sono ormai sicuri, la loro letizia. L'*Inferno* è quindi la piú intimamente e variamente umana delle tre cantiche; il *Purgatorio* è la cantica della religiosità, dell'umano aspirante al divino; il *Paradiso* è uno sforzo poderoso della fantasia per varcare i confini dell'umano.

Nell'*Inferno* vibrano tutte le corde del sentimento, e al suono che esse rendono, corrispondono mirabilmente il tono e lo stile della poesia. Dove l'impeto delle passioni e la violenza del carattere stimolano tutte le energie della vita, nei cerchi degli incontinenti, degli eretici e dei violenti, sorgono nobili figure, per le quali Dante sente pietà, ammirazione, rispetto, reverenza: l'amorosa e gentil Francesca da Rimini, Farinata magnanimo, Pier della Vigna, Brunetto Latini; e l'intonazione e lo stile hanno forza tragica, epica dignità, note dolcissime di elegia. dell'*Inferno*,

Nei cerchi dei fraudolenti e dei traditori, dove il peccato, cosciente opera di ragione, corrompe lo stesso carattere umano ed avvicina l'uomo alla bestia, i dannati sono invece esseri spregevoli, ai quali si conviene la satira, lo scherno, l'invettiva, perfino la crudele violenza. Perciò l'ironia, il sarcasmo e certe invenzioni comiche, grottesche, triviali, ributtanti coloriscono figure e scene di Malebolge: Niccolò III, papa simoniaco; i diavoli cornuti che arroncigliano i barattieri immersi nella pece, come i cuochi la carne nella caldaia; Vanni Fucci ladro; le meravigliose tramutazioni di uomini in serpenti e di serpenti in uomini; maestro Adamo, falso monetiere, ridotto dalla grave idropisia simile a un liuto, e la sua baruffa con Sinon greco. Nel ghiaccio di Cocito cessa la vita,

e la sdegnosa ira del poeta costringe colla violenza e coll'inganno le ombre dei traditori a parlare e a rivelarsi. Lo stile per mille gradazioni e atteggiamenti seconda l'intenzione dell'arte, or tagliente, or aspro, or plebeo, ora studiatamente solenne; ma si solleva ancora ai toni d'una sincera eloquenza là dove tra l'ironia e la commedia prorompe senza veli il pensiero morale del poeta; tocca nuovamente le altezze dell'epopea nell'episodio di Ulisse, nobilissima figura che tra le brutture di Malebolge personifica l'invitto ardore dell'animo umano nella ricerca di ignote verità; e si fa ancora schiettamente e terribilmente tragico nell'espressione del disperato dolore del conte Ugolino.

del *Purgatorio*

Nel *Purgatorio* le anime, contente del loro stato, unite nel pentimento e nel comune desiderio del cielo, posano in una dolce quiete e appaiono soffuse di rassegnata mestizia. Nelle loro conversazioni col poeta prevalgono i sentimenti delicati dell'amicizia, della famiglia, dell'arte, della pietà, del perdono. Tutta la cantica è improntata della calma d'una serena aspettazione e d'una tenera malinconia, e a tal carattere intimo della materia s'accorda stupendamente la natura del luogo e rispondono lo stile colla gentilezza squisita delle immagini e coll'intonazione elegiaca, e il verso colla sua soavissima melodia. Ma non ostante codesta uniformità del sentimento, l'individualità storica dei personaggi non va perduta; solo resta alquanto ammorbidita e come attenuata. Casella, Manfredi, Belacqua, Buonconte di Montefeltro, la Pia, Nino Visconti, Provenzan Salvani, Stazio, Forese Donati, Bonaggiunta Orbicciani, Guido Guinizelli ed altri ancora sono figure vive e vere, disegnate con impareggiabile finezza. Spicca fra tutte Sordello (vedi pag. 77), in cui Dante ha magnificamente idealizzato l'autore del *Pianto* per la morte di messer Blacàs e personificato l'alto e fiero amor della patria. Al vedere Sordello e Virgilio abbracciarsi nel nome della comune terra natale, il poeta prorompe in una sublime apostrofe all'Italia, serva e lacerata dalle discordie, e a Firenze, guasta dalla corruzione e dal malgoverno. È uno squarcio lirico pieno d'irruente eloquenza. Quivi, come in parecchi altri luoghi del *Purgatorio*, ispirati dalle amare realtà

della politica, la poesia lascia il suo andamento calmo ed elegiaco, e diviene satira, sarcasmo, invettiva.

Anche nel *Paradiso* si hanno súbiti ritorni all'umano; perché una concezione che ha sí profonde radici nella realtà terrena, come la *Commedia*, non può, anche se altissima poggi, staccarsene del tutto, e Dante trasfonde ne' suoi personaggi il suo interesse per la vita mortale. Di qui l'attraentissimo quadro che nel cielo di Marte, Cacciaguida, trisavolo del poeta, disegna dell'antica Firenze, e i suoi rimproveri ai moderni Fiorentini; di qui la solenne invettiva di S. Pietro contro la corruzione della sua Chiesa; di qui le fiere riprensioni ai decadenti ordini monastici, ai falsi predicatori e alle fazioni politiche tralignate. Ma solitamente nel *Paradiso* dominano una pace e una letizia imperturbate e l'estasi contemplativa, che si riflette nell'eterea delicatezza delle immagini e nella musica, sto per dir religiosa, del verso. Alcune figure soavi ci sorridono tra il fulgore della gloria: Piccarda Donati, Carlo Martello, Cunizza, S. Francesco. Le prime sono nei cieli della Luna e di Venere, dove le anime serbano ancora le tracce di loro umanità; l'ultima esce fuori, circonfusa dai colori della leggenda, dalle lodi che ne tesse un domenicano, l'Aquinate, come di S. Domenico dice le lodi un francescano, S. Bonaventura, nel cielo del Sole.

e del *Paradiso*

Ma come dei beati dispare l'aspetto fisico nello splendore delle luci che li rappresentano, cosí la personalità morale di ciascuno sfuma, si diffonde e confonde nel pensiero e nel sentimento degli altri; di che sono simbolo le forme in cui le luci si dispongono: di cerchi concentrici nel cielo del Sole, di croce nel cielo di Marte, di lettere esprimenti una sentenza biblica, poi di giglio e d'aquila nel cielo di Giove, di fulgida scala in quel di Saturno. I beati « vivono gli uni negli altri e tutti in Dio ». Dell'umano non resta nel *Paradiso* se non luce e suono, i due fenomeni piú immateriali e impalpabili che siano in terra. Di questi Dante si valse con accorgimento meraviglioso a rappresentare sensibilmente il regno dell'immateriale e del divino e le purissime beatitudini delle anime buone. Tutto ciò che l'arte umana poteva fare, egli ha fatto, sollevandosi sino al limite dell'infinito e coi mezzi finiti di

cui quella dispone, sforzandosi di lanciare la fantasia del lettore oltre a quel limite. E per vero in alcuni luoghi, come là dove appaiono il trionfo di Cristo (XXIII) e il fiume di luce trascorrente per l'Empireo (XXX, 61) e la mistica rosa (XXXI), la descrizione esprime e suscita quel sentimento mistico, quella vaga aspirazione al divino, che avvia gli spiriti contemplativi alla visione estatica dell'Infinito. Nella forma diretta e sua propria che è la lirica, quel sentimento si manifesta nella preghiera sublime di S. Bernardo.

A gustare il Paradiso occorrono attitudini e disposizioni di spirito che quanto erano comuni ai tempi di Dante, tanto si sono venute facendo rare nelle età successive fino ai dì nostri. Per questo esso non godette e non gode di quella popolarità di cui s'allietano l'*Inferno*, variamente ed eternamente umano, e in grado assai minore il *Purgatorio*; per questo, e non già perché nel *Paradiso* l'arte del poeta sia meno ammirabile che nelle altre cantiche, o perché men viva e copiosa zampilli dalle mutate sorgenti la poesia nell'anima sua.

Lo stile.

17. Vario secondo il variare della materia, lo stile di Dante ha sempre una spiccata impronta individuale. Quella determinatezza e limpidezza che abbiamo notato nell'architettura generale dei tre regni e nella rappresentazione dei caratteri e delle scene, contrassegna pure l'espressione delle singole idee, nella quale di nuovo brillano di vivissima luce le possenti facoltà dell'immaginazione del poeta. In quell'eccelsa mente le idee assumono fin dal loro nascere forma concreta di cosa sottoposta ai sensi e si *incarnano* nelle immagini piú plastiche, piú luminose. Spesso un'idea per misteriose vie ne attrae altre; sicché due idee disparate si associano in una potente frase sintetica, e un'immagine scaturita ad un fine, rifrangendosi in altre immagini, giova a quello e ad altri fini diversi. Le similitudini, ad esempio, mirabili quasi sempre per originalità e convenienza, talvolta non solo dànno splendore a tutto il periodo ed evidenza alla cosa cui direttamente si riferiscono, ma anche lanciano dardi satirici, o racchiudono un ammaestramento o una lode. Non pur limpido, ma conciso, plastico, luminoso quanto immaginar si possa, riesce dunque lo stile di Dante. In una parola, in una frase egli sa con-

densare tutto un mondo di sentimenti e d'idee; le sue espressioni hanno il rilievo della scultura; al tocco della sua fantasia la materia piú astrusa e restía assume forma poetica. Talvolta, in ispecie nel *Paradiso,* egli s'ingolfa nelle astruserie del pensiero scolastico e conduce il suo verso per gli squallori delle definizioni, delle distinzioni, dei sillogismi; pure la fantasia vince anche là e le immagini sbocciano fresche e numerose come fiori profumati tra i sassi e gli sterpi.

Le simmetrie.

Con tanta ricchezza d'immaginazione s'accompagnava nell'Alighieri il piú delicato e severo senso della misura. Nessun poeta sentí piú vivamente quello che egli stesso chiamò il *freno dell'arte,* sí nello stile che è sempre sobrio, e sí nella generale composizione del poema. Questo egli disegnò secondo certe norme di proporzione e di simmetria, e al suo disegno si mantenne rigorosamente fedele. Uniforme è la lunghezza dei canti, che oscillano i piú tra i 136 e i 151 versi, sicché le *tre* cantiche racchiudono 4720 versi la prima, 4755 la seconda e 4758 la terza. Ciascuna consta di trentatré canti, cui nell'*Inferno* s'aggiunge il primo, che è considerato un'introduzione generale (in complesso dunque cento canti), e ciascuna finisce colla stessa parola, *stelle.* Tutto ciò a noi può parere un giochetto; ma per Dante aveva un valore, perché il simbolismo dei numeri e dei riscontri aumentava la solennità dell'impressione.

Il metro.

Dante fu il primo che s'accingesse a scrivere in italiano un'opera poetica di lunga lena. I problemi del metro e della lingua s'offersero quindi a lui irti di ben piú gravi difficoltà, che non siano quelle che essi presentano solitamente ai poeti, ed egli li risolse colla felice sicurezza del genio. Quanto al metro s'appigliò alla forma del serventese (A A A b, B B B c, C...) che per la concatenazione delle brevi strofe, era preferita dalla poesia narrativa e didattica popolare; ma la trasformò nella *terzina,* che fu detta dantesca (ABA, BCB, CDC, DED, E..., UVU, VZV, Z), rendendo piú salda e intima la concatenazione mediante l'intreccio delle rime, ma pur serbando a ciascuna strofa la sua individualità ritmica e sintattica. Questo metro, che sí grande fortuna ebbe poi nella nostra letteratura, egli creò e trattò mirabilmente, piegandolo a tutti i suoni della sua

lira multicorde e padroneggiando con mano robusta e insieme delicata tutte le difficoltà del verso e della rima.

La lingua.

La lingua di cui si valse, checché egli teorizzando ne pensasse, è il volgar fiorentino, che vivo, agile, fresco gli sonava sulle labbra, con alcuni plebeismi od arcaismi, che lo stile comico (cfr. pag. 138) gli consentiva di usare, con infiltrazioni non iscarse d'elementi attinti dall'uso del resto di Toscana, con qualche gallicismo, e con notevole copia di latinismi in ispecie là dove secondo l'intendimento dell'autore più alta era la poesia. Quale importanza abbia avuto il poema di Dante nella formazione della nostra lingua letteraria, abbiamo già detto nel primo capitolo (pag. 32).

Conclusione.

18. Non v'ha opera poetica che produca in noi un'impressione sí profonda, sí viva, sí complessa, come la *Divina Commedia,* perché nessuna parla cosí altamente e potentemente all'intelletto nostro ed al cuore. Ivi il pensiero e il sentimento del piú glorioso periodo del medio evo ci stanno dinanzi in una grande sintesi, plasmata in una forma popolare, frutto pur essa delle condizioni spirituali di quell'età. Per lungo ordine di studi preparatori, dei quali le canzoni filosofiche, il *Convivio* e le altre opere minori rappresentano i vari aspetti, un genio altissimo elaborò la materia e le forme tradizionali e, sollevando l'una e l'altre sopra alle particolari contingenze del suo tempo, le consacrò a vita imperitura. Un intendimento universale ed eterno di moralità civile pervade ed anima il poema divino, dove nelle infinite rappresentazioni degli affetti e delle passioni d'un'età palpitano gli affetti e le passioni dell'uomo a qualunque tempo e luogo appartenga. Nella concezione generale, nell'architettura, nelle singole scene, in ogni particolare dell'opera rifulge e affascina un'arte che pur conservando le attrattive dell'arcaismo, è veramente e intimamente classica per la mirabile corrispondenza della forma all'idea, per la determinatezza delle linee, per l'efficacia, l'euritmia, la sobrietà; l'arte di cui Dante confessa di aver appreso dal suo Virgilio il segreto *(Inf.,* 1, 85-7). Ad un nobile concetto di fratellanza umana s'ispira l'ideale politico, che, come nel *De Monarchia,* Dante vagheggia nel poema; tuttavia in nome dell'antico diritto egli afferma il primato del-

l'Italia *giardino dell'impero,* e con potente divinazione la sua individualità nazionale. All'unità politica egli non poteva pensare; ma luminoso dinanzi agli occhi della mente gli apparve il concetto della gente italiana, una pel vincolo divino dell'idioma e circoscritta da naturali confini. E nel poema l'amore d'Italia palpita gagliardamente, amore accorato come di un figliuolo che sa la madre sua straziata da gravi dolori.

Nell'universalità e nell'unità della contenenza, nell'altissima perfezione della forma, nella schietta italianità del pensiero e del sentimento, dell'arte e della lingua, stanno le ragioni della profonda impressione che in noi produce la *Divina Commedia.*

Bibliografia

A. Bartoli, *Storia,* vol. VI, P. I e II. A. Gaspary, *Storia*, cap. XI, e le altre opere citate nella parte generale della bibliografia del precedente capitolo. Inoltre: F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.* vol. I, cap. VII, e di lui stesso: *Dell'argomento della D. C.; Carattere di Dante e sua utopia*; *Pier della Vigna; La D. C. versione di F. Lamennais,* nei *Saggi critici; Francesca da Rimini; Il Farinata; L'Ugolino,* nei *Nuovi saggi critici.* G. Carducci, *L'opera di Dante,* in *Opere,* I. F. D'Ovidio, *Studi sulla D. C.,* Milano-Palermo 1901. Dello stesso D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi: Il Purgatorio e il suo preludio,* Milano 1906; *Ugolino, Pier della Vigna, I Simoniaci e discussioni varie,* Milano 1907. K. Vossler, *Die Göttliche Komödie. Entwickelungsgeschichte und Erklärung* (La D. C. Genesi e interpretazione), Heidelberg 1907-910; 2 voll. in 4 parti, delle quali la prima studia la genesi religiosa e filosofica; la seconda, la genesi etico-politica; la terza, la genesi letteraria, e la quarta la storia del poema. Se ne viene stampando una traduzione italiana di S. Jacini, della quale sono uscite le tre prime parti col titolo *La D. C. studiata nella sua genesi e interpretata,* Trani 1909-12. — Nei secoli XIV e XV si moltiplicarono le copie manoscritte della *D. C.* (autografi di Dante non si conoscono), tanto che ne sono a noi pervenute piú che cinquecento, di cui la piú antica con data è del 1336 (cod. landiano nella Bibliot. Comunale di Piacenza). La prima edizione a stampa con data, è quella di Foligno 1472. Da quell'anno alla fine del secolo XV si fecero altre quattordici edizioni del poema; se ne contano poi trenta del secolo XVI; tre del XVII; una trentina del XVIII, e poco meno di quattrocento del XIX. Per gli studî che si vengono facendo affine di apprestare un'edizione

critica della *D. C.*, cioè un testo che dia affidamento di riprodurre, quanto meglio sia possibile, l'originale, vedasi l'articolo di G. Vandelli, in appendice al volumetto di G. Mazzoni, *Avviamento allo studio critico delle lettere ital.*, 2.ª ediz., Firenze 1907. — Di antichi commenti ci avverrà di far cenno nell'ultimo capitolo di questo volume e nel volume seguente. Notizie piú particolareggiate su essi e sulle edizioni offrono, s'intende, le opere generali citate. Qui basterà ricordare come piú utili alle scuole e alle persone colte, l'edizione del poema commentata dallo Scartazzini, Milano 1914 (7.ª ediz., curata da G. Vandelli); quella commentata da T. Casini, Firenze 1903 (5.ª ediz.), e quella commentata da F. Torraca, Roma-Milano 1909 (2.ª ediz.) Assai copioso e comodo come raccolta delle interpretazioni degli antichi, è il commento maggiore dello Scartazzini, in 4 voll.: I, *Inferno:* 2.ª ediz., Lipsia, 1900; II, *Purgatorio,* 1875; III, *Paradiso,* 1882; IV, *Prolegomeni,* 1890. Una specie di esposizione continua della *Commedia,* si viene formando colla pubblicazione delle letture dantesche che si tengono a Firenze in Orsammichele. Sotto il titolo generale *Lectura Dantis* (Firenze, Sansoni) si sono pubblicati finora 92 fascicoli a illustrazione di poco meno d'altrettanti canti, perché di alcuni canti fu pubblicata piú d'una esposizione. Un'altra serie della *Lectura Dantis* accoglie alcune delle letture che si tengono nella casa di Dante a Roma. — Alla dichiarazione di quei luoghi del poema che non possono essere facilmente intesi senza l'aiuto d'una figura, giova il *Commento grafico alla D. C.*, di M. Porena, Milano-Palermo 1902. Nelle molte questioni che ancora si dibattono intorno all'interpretazione piú generale della *Commedia,* quando non ho potuto restringere le mie affermazioni a quel tanto in cui tutti, o quasi tutti, s'accordano, quasi sempre ho preso partito, dopo matura ponderazione, risolutamente; ma i moltissimi, i troppi lavori che ne trattano, non potevano, secondo il concetto di questa bibliografia, essere citati qui appresso. — **1.** E. Gorra, *Per la genesi della D. C.*, nel vol. *Fra drammi e poemi,* Milano 1900. P. Rajna, *La genesi della D. C.*, nel vol. *La vita italiana nel Trecento,* Milano 1892. — **2.** E. G. Parodi, *La data della composizione e le teorie politiche dell'Inferno e del Purgatorio di Dante,* negli *Studi romanzi,* III, 1905, p. 15 sgg. E. Gorra, *Quando Dante scrisse la D. C.*, nei *Rendiconti* dell'Ist. Lombardo, S. II, vol. XXXIX-XL (1906-7); cfr. E. G. Parodi, nel *Bull. d. Società dantesca,* N. S. XV, 1908, p. 1 sgg. P. Rajna, *Testo della lettera di frate Ilario e osservazioni sul suo valore storico,* nel vol. *Dante e la Lunigiana,* Milano 1909. In difesa dell'autenticità della lettera di frate Ilario, V. Biagi, *Un episodio celebre della vita di Dante,* Modena 1910. — **3.** A. D'Ancona, *I precursori di Dante,* Firenze 1874 e con aggiunte nel vol. *Scritti danteschi,* Firenze 1912. F. Torraca, *I precursori della D. C.*, nel vol. *Lectura Dantis. Le opere minori di D. A.*, Firenze 1906, p. 311 sgg. — **4-9.** M. Caetani di Sermoneta, *La materia della D. C., dichiarata in VI tavole,* Firenze 1888. A. Bartoli, *Tavole dantesche ad uso delle scuole secondarie,* Firenze 1889. G. Agnelli, *Topo-cronografia*

del viaggio dantesco, Milano 1891. Buone tavole dell'architettura generale e della posizione dei tre regni, nel libro di E. Coli, *Il paradiso terrestre dantesco,* Firenze 1897. — **11-12.** F. Flamini, *Il significato e il fine della D. C.,* 2.ª ediz. Livorno 1916; Parte I: *Preliminari. Il « velo »: la finzione;* Parte II: *Il « vero »: l'allegoria;* la III Parte è in preparazione. Per il significato filosofico della *D. C.* anche G. Gentile, nel citato vol. *La filosofia,* Libro I, cap. IV. — **13.** V. Cian, *Sulle orme del Veltro.* Studio dantesco, Messina 1897. E. Proto, *L'Apocalissi nella D. C.,* Napoli 1905 (sul DXV). D. Guerri, *Cinquecento diece e cinque,* nel volumetto *Di alcuni versi dotti della D. C.,* Città di Castello 1908. E intorno allo stesso simbolo vedansi anche gli articoli citati al § 2. — **14.** I. Del Lungo, *La figurazione storica del m. e. nel poema di Dante,* nel vol. *Dal secolo e dal poema di Dante,* Bologna 1898. — **15.** I. Del Lungo, *Dante nel suo poema,* nello stesso volume. E. Gorra, *Il soggettivismo di Dante,* Bologna 1899. — **17.** E. G. Parodi, *La rima e i vocaboli in rima nella D. C.,* nel *Bullett. della società dant.,* N. S., vol. III, 1896, pag. 81 sgg. N. Zingarelli, *Parole e forme della D. C. aliene dal dialetto fiorentino,* negli *Studj di filologia romanza,* l. I. Del Lungo, *Il volgar fiorentino nel poema di Dante,* nel citato vol. *Dal secolo,* ecc. G. Lisio, *L'arte del periodo nelle opere volgari di D. A. e del secolo XIII,* Bologna 1902; cfr. Parodi, nel *Bullett. d. società dant.,* N. S., X, 57 sgg.

CAPITOLO IX

La letteratura dei tempi di Dante

1. La lirica: Cino da Pistoia. — 2. La poesia allegorica: il *Fiore*, l'*Intelligenza* e i poemi di Fr. da Barberino. — 3. La poesia gnomica: Bindo Bonichi. — 4. La poesia didattico-scientifica: Jacopo Alighieri e Cecco d'Ascoli. — 5. La poesia familiare e giocosa: Folgore da San Gimignano, Cecco Angiolieri e Pieraccio Tedaldi. — 6. La prosa ascetica. — 7. I *Fioretti di San Francesco*, Domenico Cavalca, Giordano da Rivalto. — 8. I volgarizzamenti e le compilazioni: Bartolomeo da San Concordio, Armannino giudice, frate Guido da Pisa, l'*Avventuroso Ciciliano*. — 9. La storiografia: Dino Compagni e — 10. Giovanni Villani. — 11. Studi classici: Albertino Mussato.

1. Nei quattro decenni che videro sorgere e pervenire a maturità il genio dell'Alighieri (1283-1321) i caratteri e gli avviamenti della letteratura si mantennero quali li abbiamo riscontrati nel secolo XIII. Vedremo piú innanzi come per l'autorità e per l'esempio del Petrarca e del Boccaccio e massime per le mutate condizioni civili e morali della vita, la letteratura venisse assumendo, intorno alla metà del secolo XIV, nuovi atteggiamenti. Ora dobbiamo in breve ritrarre il suo progressivo devolversi, per opera degli scrittori minori, nell'età in cui essa ancora conserva un aspetto quasi del tutto medievale.

La lirica.

Della scuola dello *stil nuovo*, che negli anni a cavaliere tra i due secoli aveva avuto la sua prima e piú fresca e, per il nome e l'arte di Dante, piú gloriosa fioritura, si trovano fin verso la metà del secolo XIV continuate le tradizioni e riprodotte le idee, i modi, le forme nelle rime di Matteo Frescobaldi, di Sennuccio del Bene, di Giovanni Quirini, di Niccolò de' Rossi e di alcuni altri. Fiorentini i primi due, poetarono in sonetti, in canzoni, in ballate con leggiadria ed efficacia d'immagini e con dolce armonia di suoni. Il Fresco-

baldi, figlio di quel Dino che già abbiamo ricordato (pp. 86, 89), si spense nella moría del 1348; Sennuccio, che per essere di parte Bianca aveva avuto bando dalla sua città nel 1313 ed era stato graziato nel 1326, morí nel '49. Veneti, gli altri due mostrano colle loro rime, un po' ispide per suoni e forme dialettali, ma ricche di reminiscenze della lirica dantesca, quanto sollecitamente si diffondesse fuori di Toscana la maniera del *nuovo stile*. Il Quirini, veneziano, fu in relazione personale coll'Alighieri; il trevisano Niccolò de' Rossi ebbe la laurea di giurisprudenza a Bologna nel 1317 e viveva ancora nel 1348.

Cino da Pistoia.

Fra il gruppo dei piú antichi seguaci della scuola e questa schiera d'epigoni tramezza per la ragione del tempo Cino de' Sigisbuldi da Pistoia, che, nato intorno al 1270, fu amico di Dante e gli sopravvisse fino al 1337. Egli è il piú fecondo rimatore dello *stil nuovo* e, dopo Dante e Guido Cavalcanti, il piú notevole nel rispetto dell'arte. Legato per tradizioni familiari alla fazione dei Neri, dovette dopo il 1301 esulare e non poté tornare in patria se non dopo la sconfitta dei Bianchi nel 1306. Alla discesa di Arrigo VII, Cino seguí la parte imperiale e nel 1310 fu mandato a Roma come assessore del Duca Luigi di Savoia, per preparare la città all'arrivo del Lussemburghese. Aveva studiato giurisprudenza a Bologna negli ultimi anni del secolo XIII; ivi ottenne il titolo di dottore nel 1314, e il magistero di quella scienza professò con gran plauso dal 1321 al 1331 nelle Università di Siena, di Firenze, di Perugia e di Napoli. Egli va annoverato fra i giuristi piú famosi del suo tempo e il suo nome è raccomandato ad opere giuridiche, secondo i tempi, pregevoli, tra le quali primeggia il commento ai primi nove libri del Codice giustinianeo. Nel 1332 si ritirò a vivere in patria, dove passò gli ultimi anni onorato di pubblici uffici.

Nel canzoniere di Cino, composto al solito di sonetti, canzoni e ballate, trovi alcune rime che trattano altra materia che amorosa: sonetti in corrispondenza con altri rimatori, canzoni in morte di Beatrice Portinari, di Arrigo VII, di Dante, una vivace satira contro Napoli. Ma la principale e piú feconda ispirazione viene al poeta dall'amore. Par bene

che molte donne commovessero il suo cuore; ma egli cantò con predilezione e con maggior insistenza una Selvaggia, che alcuni vogliono, ma senza buone ragioni, fosse la figliuola di Filippo Vergiolesi, il capo dei Bianchi di Pistoia. Certo essa fu donna reale, non una creazione della fantasia del poeta; benché la sua immagine appaia spesso nelle rime di Cino, come nelle rime degli altri poeti del *nuovo stile* l'immagine d'altre donne, trasfigurata in un celeste ideale. Somiglia un angel di Dio, diffonde attorno a sé beatitudine e gentilezza, rinnovella l'aria e la terra; il suo dolce salutare empie di gioia il poeta. Ma alla gioia s'alterna il dolore, perche Selvaggia è fiera e sdegnosa e perché l'esiglio contende a Cino la vista di lei. Il poeta sa esprimere il dolore morale con rara vigoria e vi si abbandona con compiacenza, anzi con voluttà, imprimendo ne' suoi versi un singolare carattere di or soave or tragica melanconia. Così accanto all'idealizzazione della donna si manifesta nel Pistoiese quella tendenza all'analisi psicologica, che vedremo signoreggiare nelle rime del Petrarca. Lo stile e la lingua di Cino sono in generale semplici e scorrevoli; i suoi versi hanno talvolta una soave armonia; plastiche ed efficaci vi sono le immagini. Ma non di rado egli cade in esagerazioni e sottigliezze; abusa della personificazione e riesce duro, involuto ed astruso.

La poesia allegorica.

2. Mentre Dante, preparando e compiendo la *Divina Commedia,* sollevava la poesia allegorico-didattica alla più alta perfezione artistica, altri poeti seguirono modestamente la via per cui quel genere era stato messo da Brunetto Latini (vedi pag. 90). Verso la fine del secolo XIII e nei primi anni del XIV un toscano, ser Durante, ridusse in una corona di dugento trentadue sonetti il *Roman de la Rose* (vedi pag. 89), adattando il racconto al gusto italiano, omettendo molte digressioni, temperando assai la prolissità dell'originale e dando rilievo all'elemento satirico, che prevale specialmente nella seconda parte composta da Jean de Meung. Questo poema, pregevole per la scioltezza della lingua e la drammatica vivacità degli esseri astratti personificati, fu dal primo editore intitolato *Il Fiore,* perché vi si parla sempre, anzichè della rosa, d'un simbolico fiore.

Il *Fiore*.

Intorno al medesimo tempo fu composto, forse da Dino Compagni (il cronista di cui terremo discorso tra poco), un breve poema in nona rima (ABABABCCB), l'*Intelligenza,* nel quale il poeta narra come al rifiorire della primavera egli restasse preso d'amore; descrive le bellezze di Madonna e il palazzo dov'ella risiede, e infine schiude i segreti delle sue allegorie. Madonna è la personificazione dell'intelligenza universale, che, secondo il concetto scolastico, emana da Dio, pervade tutto l'universo e illumina lo spirito umano; il palazzo è l'anima col corpo; i vari luoghi e addobbi di quello raffigurano i vari visceri e sensi dell'uomo. La corona di Madonna, adorna di pietre preziose, e le pareti istoriate del palazzo offrono occasione a due lunghi episodi, che occupano la massima parte del poema; nel primo sono enumerate le virtú favolose delle pietre secondo i lapidari del tempo; nel secondo sono narrate le storie leggendarie di Alessandro, di Cesare, della guerra troiana, della Tavola rotonda, dietro a romanzi francesi o loro rifacimenti italiani. E l'efficacia della letteratura di Francia è pure manifesta nella lingua, mentre non poche allusioni mostrano la conoscenza che lo scrittore aveva della teoria dell'amore formulata dal Guinizelli.

L'Intelligenza.

Anche in uno dei poemi di Francesco da Barberino (in Val d'Elsa) appare personificata la stessa astrazione filosofica che abbiamo ravvisato nella matrona del poema testè esaminato. Nato nel 1264, Francesco esercitò la professione di notaio a Bologna o poi, dal 1297 al 1303, a Firenze, dove nel consorzio di quei rimatori aperse l'anima al culto della poesia. Esule per le gare di parte, riparò a Venezia e da quella Signoria ebbe incarico d'importanti missioni in Francia e quindi occasione di soggiornare lungamente oltr'Alpe e d'impratichirsi nella conoscenza di quelle letterature, in ispecie della provenzale. Riuscite vane le speranze che aveva riposto in Arrigo VII, poté egualmente tornare a Firenze, dove tra il 1315 e il '16 ottenne il titolo di dottore *utriusque iuris* e visse occupato in faccende giuridiche e stimato dai concittadini, fino alla sua morte, che fu nel 1348.

Francesco da Barberino.

Le opere principali del Barberino sono due poemi allegorico-didattici in versi di vario metro, ora rimati, ora no,

e intramezzati da prose. Il primo, composto quasi interamente in Provenza fra il 1306 e il 1313, è intitolato *Documenti d'Amore* e contiene ammaestramenti *(documenti)* di morale, di creanza e di saggezza, che Amore (l'amore nel senso provenzale di divinità suprema, fonte d'ogni virtú) detta all'Eloquenza e questa fa scrivere ai servi del Dio, cioè a dodici personificazioni di virtú. Il Barberino stesso fece fregiare il suo poema di miniature raffiguranti codeste personificazioni e l'arricchí d'un commentario latino, importante per la storia dell'antica letteratura d'Italia e di Provenza. L'altra sua opera, *Del reggimento e costume di donna,* data fuori tra il 1318 e il '20, è una specie di galateo femminile piú ampio e minuto di quelli che già aveva la Francia. I precetti che trattano dell'educazione da darsi alle fanciulle e del contegno che le donne devono serbare nelle varie età e condizioni, si fingono dettati al poeta dall'Eloquenza e dall'Industria per intercessione di Onestà e sotto l'ispirazione di Madonna, una gran regina, figlia primogenita dell'Altissimo, nemica dell'ignoranza, annunziatrice della verità sulla terra. Costei appunto personifica l'intelligenza universale e il poeta interrompe di tratto in tratto il suo moraleggiare per visitarla e conversare con lei.

La poesia gnomica.

3. I poemi del Barberino hanno grande importanza per chi studi la storia dei costumi nel medio evo; ma assai scarso è il loro pregio come opere letterarie. Fredda e goffa è l'allegoria, che solo in piccola parte ha veramente il valore d'un simbolo poetico di concetti scientifici. Essa ha invece un ufficio puramente esteriore; è una semplice cornice, nella quale s'inquadrano gli aridi precetti della morale. Talché nel Barberino si vedono insieme congiunte la poesia allegorico-didattica iniziata in Italia dal Latini e la poesia meramente didascalica di Guittone d'Arezzo. Del quale continuarono la squallida maniera nel secolo XIV il senese Bindo Bonichi (n. circa il 1260, m. il 1338), Graziolo de' Bambaglioli da Bologna (n. circa il 1291, m. prima del 1343) e qualche altro.

Bindo Bonichi.

Il Bonichi, brav'uomo dedito al commercio, al servigio della sua patria e ad opere di pietà, ha un fare meno cattedratico del frate aretino, ma anch'egli nelle sue canzoni, tutte

congegnate sopra un medesimo schema metrico, dà precetti morali in una forma solitamente oscura e faticosa, di rado illuminata da qualche immagine vivace o da qualche bel verso. Egli s'aggira in una ristretta cerchia di idee e ripete spesso i medesimi concetti: che la ricchezza non rende felici, né si concilia colla virtú, che in ogni cosa s'ha a tenere il giusto mezzo, che la ragione deve frenare le passioni, ecc. Assai migliori delle canzoni, per concisione e chiarezza, sono i sonetti del Bonichi, nei quali la moralizzazione piega alla satira e dall'osservazione dei difetti umani sprizza una fresca aura di poesia. Ser Graziolo, notaio e cancelliere del Comune di Bologna, bandito coi Guelfi nel 1334, compose, durante il suo esiglio a Napoli, un *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtú morali* in cento strofe spicciolate o *cobbole* (un metro irregolare di cui offrivano esempio i *Documenti d'Amore),* trattato che fu erroneamente ascritto a re Roberto d'Angiò.

Ser Graziolo.

4. Oltre alla filosofia, anche le scienze fisiche e naturali assunsero volentieri, nel periodo che veniamo studiando, veste rimata. L'aridità della materia, esposta in forma pedestre e senza ornamenti fantastici, esclude da siffatti componimenti ogni spirito di poesia; eppure il genere ebbe fortuna per tutto il secolo XIV e piú nel XV, per ciò che i dettami della scienza messi in versi rimati parevano piú facili ad apprendersi e a ritenersi. Jacopo Alighieri, uno dei figliuoli di Dante, che già nel 1325 aveva ottenuto la revoca del bando e che morí in patria, pare nel 1348, trattò di geografia, di astronomia, di meteorologia, di morale e di politica in un poemetto disadorno e monotono, scritto in settenari rimati a due a due e intitolato il *Dottrinale.* Affine a questo per l'argomento, ma assai piú ampio è un poema, famoso non tanto per pregi intrinseci quanto per la misera sorte del suo autore e per la leggenda di mago e fattucchiere che fiorí intorno al nome di lui, l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli.

La poesia didattico-scientifica.

Jacopo Alighieri.

Francesco Stabili, nato nel 1269 ad Ascoli o nei dintorni e perciò piú noto sotto il nome di Cecco d'Ascoli, insegnò astrologia a Bologna e nel 1324 dovette lasciare la cattedra perché condannato come eretico. A Firenze divenne astro-

Cecco d'Ascoli.

logo e medico di Carlo di Calabria; ma nel 1327, caduto nuovamente in potere dell'Inquisizione, fu arso vivo dinanzi a Porta alla Croce. Spirito bizzarro e orgoglioso, l'Ascolano si contrappone con insolente burbanza a Dante; gli rimprovera, a torto, alcune opinioni di metafisica e psicologia e deride le poetiche invenzioni della *Commedia*. Egli è nemico delle favole e crede che la nuda verità scientifica senza ornamenti possa bastare alla poesia. Nell'*Acerba* (titolo che forse suona « opera non matura » secondo il gusto del volgo assuefatto a piú dolce poesia) parla dei cieli, delle loro influenze e dei loro fenomeni, dell'anima, delle virtú, dei vizi, dell'amore, delle proprietà degli animali e delle pietre, e infine risolve una serie di dubbi su speciali fenomeni psicologici e naturali. La materia, attinta ai trattati medievali o alla tradizione, ha, se ne togli qualche osservazione individuale, ben poca originalità ed è freddamente accumulata nel poema come in un'enciclopedia. Nessuna immagine, nessuna geniale fantasia la ravviva; la lingua è aspra e intrisa di elementi dialettali; il metro, che è un'infelice modificazione della terzina (ABA, CBC; DED,FEF...ZZ), è faticoso e monotono nella sua sconnessione.

La poesia giocosa.

5. La poesia giocosa (vedi p. 90 sg.) continuava intanto a fiorire con sempre nuovo e fresco rigoglio, alimentata dalla esuberante realtà della vita. Essa è ancora nella piú gran parte toscana; accanto allo scherzo, accoglie volontieri la satira, accanto ai piccoli avvenimenti della vita privata canta non di rado i fatti del Comune e si trasforma in poesia politica; è sempre agile, efficace, incisiva nella sua schietta veste linguistica popolare e nel breve giro del sonetto. Anche rimatori famosi in altri generi letterari non isdegnarono tratto tratto di coltivarla; altri hanno fama specialmente come cultori di essa e, tra questi, Folgore di San Gimignano e Cecco Angiolieri ne rappresentano piú felicemente e compiutamente i vari caratteri.

Folgore da S. Gimignano.

Folgore compose una corona di quattordici sonetti (uno per ciascun mese dell'anno, piú uno d'introduzione e uno di chiusa), nei quali a una di quelle brigate cortesi e di festa ch'erano una gaia usanza delle terre di Toscana — esempio

la spendereccia di Dante (*Inf.*, XXIX, 130), senese come la brigata di Folgore — augura e descrive una vita di godimenti e di spassi adatti alle varie stagioni: stanza comoda e deliziosa, balli, giochi, cacce, giostre, amori, lauti conviti. Il poeta tratteggia e colorisce con disinvolta finezza, senza mai cadere in volgarità, codesta idealità epicurea; la quale pare indispettisse l'aretino Cene della Chitarra, se va proprio presa sul serio la parodia che ne fece in altrettanti sonetti, augurando alla brigata le cose più tristi ed uggiose. In un'altra corona di sonetti, Folgore descrisse le cavalleresche occupazioni d'un cittadino di Firenze nei giorni della settimana, e in alcuni sonetti di tono più serio o moraleggiò o flagellò arditamente i Ghibellini suoi avversari e i Guelfi imbelli, a proposito dei fatti di Toscana del 1315 e del 1317.

Cecco Angiolieri.

Cecco Angiolieri, senese, nacque poco dopo la metà del secolo XIII e non visse oltre il 1312. Scambiò alcuni stizzosi sonetti con Dante, cui rinfacciò, per rimbeccare la censura di parassitismo, l'accettata ospitalità dei signori lombardi. Egli era uno scapestrato e menava la vita tra la crapula, il gioco e gli amorazzi, sempre adirato contro i genitori che lo tenevano a stecchetto. Da codesta condizione di vita prende ispirazione il suo canzoniere, tutto di sonetti e veramente singolare per originalità. Le rime in cui Cecco canta Becchina, la bella figliuola d'un calzolaio senese, non hanno nulla di comune colle liriche della scuola del *nuovo stile*; sono schietta espressione d'un amore tutto sensuale e il loro pregio è nella rude naturalezza, nella fresca vivacità, nella semplice evidenza del fraseggiare. I vizi lo hanno ridotto in miseria, ed egli descrive il suo stato, sfogando il suo odio contro i genitori taccagni, ai quali augura con impudente cinismo la morte. Così i suoi versi hanno qualche cosa di tetro e di doloroso, che contrasta spesso con la spensieratezza ridanciana e stringe il cuore. Cecco infatti scherza e talvolta sghignazza; ma in fondo all'anima egli è triste e pare voglia spassarsi allegramente quasi per istordirsi e dimenticare le sue miserie. Il sonetto famoso *S'i fosse foco, ardere' il mondo,* che comincia e procede sino alla prima terzina tutto fremente di sdegno e di odio contro il mondo

e l'umanità e finisce con una sonora risata,

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
Torrei le donne giovani e leggiadre,
Le laide vecchie lascerei altrui,

questo sonetto rappresenta egregiamente il carattere della poesia dell'Angiolieri. La quale produce nel lettore una viva impressione per la sua grande efficacia e per una cert'aria di modernità che le deriva dall'atteggiamento dello scrittore.

Pieràccio Tedaldi.

Piú giovane dell'Angiolieri deve essere stato il fiorentino Pieraccio Tedaldi (m. circa il 1350), che lo ricorda nella sostanza e nella forma de' sonetti. Sennonché nel Tedaldi la poesia burlesca perde di gagliardía e si fa, quanto agli argomenti, meno individuale; egli allarga la cerchia dei temi e pur mantenendo l'intonazione scherzosa, volge al genere gnomico. In lui già s'annuncia quella varia poesia «borghese» che vedremo fiorire nella seconda metà del Trecento.

La prosa ascetica.

6. La forma piú caratteristica della prosa ci appare in quella letteratura ascetica, che cosí bene corrispondeva alla condizione degli spiriti assetati d'idealità e animati da un profondo sentimento religioso. Sono racconti di storia sacra, pie leggende, mistiche meditazioni, raccolte di precetti; ora traduzione di originali latini, come la *Bibbia volgare*, la *Scala del Paradiso* di S. Giovanni Climaco e molte leggende di santi eremiti e di martiri, e ora rielaborazione o amplificazione d'altri testi latini; oppure rimaneggiamenti liberi di materia tradizionale, come la leggenda di Barlaam e Giosafat, quella di Tobia e di Tobiolo, quella dell'albero della Croce e quella del Paradiso terrestre o *deliziano*.

Siffatte scritture sono innumerevoli e si stendono per tutto il secolo XIV senza che sia possibile, nella maggior parte dei casi, determinarne con precisione la data. I nomi dei traduttori o rimaneggiatori o compilatori od autori, sono spesso incerti, poiché costoro non miravano se non a fare opera di edificazione e di pietà e quindi non tenevano a farsi conoscere. In quelle prose non è alcuna intenzione artistica, non appare traccia di studio, di sforzo, di ricercatezza. Gli scrittori, toscani quasi tutti, misero in carta il dialetto che loro

sonava sulle labbra, senza neppure rifuggire dagli idiotismi municipali; onde le loro prose hanno un andamento semplice e naturale, una freschezza, una vivacità, una forza d'espressione che raramente si trova nelle scritture delle età piú tarde, quando una lunga tradizione poneva limiti e freni alla libertà degli scrittori. Colla loro sintassi semplice e piana, coll'abbondanza, talvolta disordinata, delle determinazioni accessorie aggiunte alle idee principali, quelle antiche prose rivelano la scarsa maturità intellettuale degli autori; ma l'ispirazione spontanea e sincera e il calore del sentimento producono effetti d'arte singolari e paginè animate e potenti, che una certa ingenuità rende piú amabili e deliziose. Appunto in grazia di codesta letteratura ascetica il secolo decimoquarto fu considerato siccome il secolo d'oro della lingua e detto senz'altro il *buon secolo*. Le opere allora composte hanno valore di *testi di lingua*, cioè formano il principale fondamento del vocabolario italiano.

I *Fioretti di S. Francesco*

7. Modello insigne di cosiffatta prosa sono i *Fioretti di S. Francesco*. Come dice il titolo, sono una scelta o florilegio di storie e leggende francescane, che un anonimo toscano compilò certo prima del 1350, rimaneggiando e piú di spesso traducendo un originale latino, che non s'è ancora potuto determinare con piena sicurezza. Miracoli, pie costumanze, azioni e discorsi edificanti del Santo e de' suoi piú antichi discepoli sono qui riferiti in una prosa nitida e schietta, che mirabilmente esprime in forme d'arte spontanea la candida fede, il misticismo sereno, il soave sentimento d'amore universale, onde lo spirito dello scrittore è tutto pervaso.

Domenico Cavalca.

Pregi non meno rilevati di candore, di lucidità, di concisione e di naturalezza hanno le prose di fra Domenico Cavalca dell'ordine di S. Domenico, nato a Vico Pisano intorno al 1270 e morto nel 1342 a Pisa, dove passò la maggior parte della sua vita dedito ad opere di pietà. Tradusse dal latino con più o meno di libertà molte scritture, quali gli *Atti degli Apostoli*, le *Vite dei Santi Padri*, la *Summa vitiorum* di fra Guglielmo di Francia, che intitolò il *Pungilingua*, e va dicendo; e altre ne compose d'originali, coll'intento di divulgare le dottrine dei Padri e dei Dottori e di allonta-

nare l'uomo dal peccato. Ricorderemo soltanto il trattato *Delle trenta stoltizie,* lo *Specchio dei peccati,* la *Disciplina degli Spirituali,* i *Frutti della lingua,* opere nelle quali il Cavalca mette in guardia gli uomini contro le colpe in cui possono cadere, sia che vivano nel mondo o in religione, e inculca l'esercizio della virtú. Il frate pisano non è un moralista teorico né un puro asceta tutto dato alla contemplazione; egli mira all'utilità pratica e secondo questo fine raccoglie, ordina in capitoli, espone la materia che le sue fonti dottrinali e agiografiche gli apprestano, sferzando con libertà di linguaggio i difetti d'ogni ordine di persone e la corruzione della Chiesa.

Giordano da Rivalto.

A volgarizzare la scienza teologica e a congiungere la dottrina colla morale e colla fede, migliorando la vita, tendevano anche le prediche d'un altro domenicano, fra Giordano da Pisa o da Rivalto, poco piú vecchio del Cavalca (nacque intorno al 1260), ma morto assai prima di lui, nel 1311. Come le prediche di molti altri oratori sacri del Dugento e dei secoli successivi, esse ci sono pervenute nella trascrizione compendiosa che qualche uditore ne fece su annotazioni o reminiscenze proprie o su relazioni altrui. Ma mentre le prediche di altri oratori, sebbene dette certamente in volgare, ci sono ora rappresentate da magri appunti latini, quelle di fra Giordano sono scritte nel piú schietto idioma toscano, epperciò sono, ove non si tenga conto di certi sermoni dettati circa un secolo prima in un linguaggio misto di latino e di dialètto piemontese, il piú antico monumento di eloquenza sacra della nostra letteratura. Come gli altri predicatori, fra Giordano accumula entro uno schema fisso allegorie, definizioni, citazioni di autori sacri e profani, similitudini, racconti, a chiarimento del tema, che è di solito un passo delle sacre scritture; tuttavia fra l'aridità del ragionamento scolastico e attraverso il magro compendio si sente non di rado l'impeto dell'eloquenza originaria, calda di affetto, fremente di sdegno, convinta.

Volgarizzamenti.

8. Accanto ai volgarizzamenti di libri sacri, dei quali abbiamo fatto parola, abbondano nel secolo XIV le traduzioni italiane d'opere profane classiche e medievali. Il piú operoso

di codesti traduttori fu il fiorentino ser Andrea Lancia, di cui abbiamo notizie dal 1315 al 1356 e al quale si ascrivono, non tutte con sicurezza, versioni di Virgilio, d'Ovidio, di Seneca, di Valerio Massimo, di Palladio. Altri volsero in italiano il libro di Boezio, il poemetto di Arrigo da Settimello, la *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, le *Metamorfosi* e le opere erotiche di Ovidio, l'*Eneide*, le favole d'Esopo, e dal francese il libro di Sidrach (una specie di enciclopedia popolare), i *Viaggi* di Marco Polo, nuovamente i *Fatti di Cesare* (cfr. pag. 95), ecc. Queste versioni, di molte delle quali ignoriamo gli autori, non sono tutte esatte, né fedeli. Molte volte il traduttore si proponeva bensì di attenersi strettamente all'originale, ma per ignoranza o per distrazione lo interpretava male e cadeva in equivoci grossolani; altre volte invece egli si concedeva una certa libertà e rimaneggiava il testo, compendiandolo, ampliandolo, arricchendolo di considerazioni morali.

Le compilazioni.

Affini d'origine alle traduzioni sono le compilazioni morali o storiche, in gran parte conteste di frammenti tradotti da varie opere latine o anche francesi; compilazioni delle quali abbiamo già trovato esempi nel secolo XIII (v. p. 100 sgg.). Di carattere morale, come il *Fiore di virtù*, è quella dovuta a Bartolomeo da S. Concordio, frate domenicano vissuto tra il 1262 e il 1347. Uomo fornito di larga e soda dottrina, traduttore diligente e robusto di Sallustio, autore di molte opere latine teologiche e giuridiche, fra Bartolomeo raccolse e giudiziosamente ordinò un duemila sentenze desunte dai libri sacri e da scrittori profani classici e medievali, e ne fece un libretto, che s'intitola *Ammaestramenti degli antichi*. Lo stese prima in latino, ma poi lo volse egli stesso in una prosa italiana concisa, energica, perspicua.

Bartolomeo da S. Concordio.

Armannino.

Carattere storico hanno invece la *Fiorita* di Armannino, notaio bolognese, compilata nel 1325, e il *Fiore d'Italia* del carmelitano frate Guido da Pisa, di età non molto diversa. Attingendo a poeti e a storici dell'antichità classica ed a leggende medievali, Armannino tesse con molti errori e molta confusione una narrazione che va dall'origine del mondo sino alla morte di Pompeo, e l'accompagna di riflessioni morali

Guido da Pisa.

in prosa e in versi poste in bocca a una dama allegorica, la Poesia. Guido da Pisa avrebbe voluto esporre in sette libri la storia dell'Impero romano, movendo dalle età favolose d'Italia e di Roma sino al suo tempo; ma solo i due primi libri sono a noi pervenuti, il secondo dei quali, stampato piú volte separatamente e diffuso nelle scuole sotto il titolo di *Fatti d'Enea,* narra sulle orme di Virgilio la leggenda dell'eroe troiano. Il frate pisano rimaneggia con garbo la materia classica e la espone con ordine e chiarezza; il suo dettato è rapido, preciso, elegante e spesso infiorato di terzine dantesche, in che si manifesta lo studio posto dall'autore nel divino poema, che anche commentò latinamente e di cui riassunse e dichiarò la prima cantica in otto capitoli ternari.

L'Avventuroso Ciciliano.

Una goffa compilazione d'ampi frammenti di opere varie inquadrati in una scipita invenzione originale è l'*Avventuroso Ciciliano,* una specie di romanzo, nel quale si narrano le avventure di cinque baroni siciliani, che dopo la rivoluzione del Vespro lasciano la loro isola e vanno errando in diverse lontane regioni. Questo racconto deve servire d'ammaestramento a tutti quelli che saranno percossi dalla fortuna, e l'autore per meglio ottenere il suo intento e dilettare insieme il lettore, va saccheggiando opere di scrittori contemporanei o di poco anteriori, del Latini, di Dino Compagni, del Villani, e romanzi del ciclo classico, e ne trae racconti storici e leggendari, descrizioni di battaglie, lettere ed orazioni. L'*Avventuroso Ciciliano* fu attribuito a Bosone de' Raffaelli da Gubbio, personaggio cospicuo, che cacciato dalla patria nel 1315, fu podestà in varie terre dell'Umbria e di Toscana, nel 1327 vicario di Lodovico il Bavaro, nel '37 senatore di Roma, e morí dopo il 1349. Ma l'attribuzione non è sicura, mentre certamente falsa è la data del 1311, che al libro fu assegnata. Cosí come lo abbiamo, esso non può essere anteriore al 1340.

La storiografia.

9. Se la prosa delle leggende e dei trattati religiosi e morali esprime l'ideale ascetico del tempo, le tempestose vicende della realtà ispirano e fecondano la prosa storica, che da' suoi modesti principî (pag. 97 sg.) si eleva ad alta importanza nella prima metà del secolo XIV. Molte cronache fu-

rono ancora scritte in latino; ma in parecchie altre, non tutte toscane, fu usata la lingua del popolo, sia ad esporre dietro a fonti piú antiche i fatti del tempo passato, sia a registrare via via i fatti contemporanei. Alcune di codeste scritture sono anonime, come le *Istorie pistolesi,* vivace quadro delle lotte di parte in Pistoia dalla fine del secolo XIII al 1348; fra tutte eccellono, per importanza e ricchezza di notizie e per pregi d'arte, le cronache di Dino Compagni e di Giovanni Villani.

Dino Compagni.

Dino Compagni nacque poco prima del 1260 a Firenze, di famiglia guelfa popolana. Probabilmente negli anni giovanili compose le rime che vanno sotto il suo nome (canzoni e sonetti alla maniera provenzaleggiante) e, se è suo, il poema dell'*Intelligenza* (v. pag. 179). Appartenne all'arte della seta e in questa, come nei consigli del Comune, salí ben presto a grande considerazione. Fu molte volte dal 1282 al '99 dei consoli dell'arte; nel 1282 uno degli iniziatori della riforma democratica; priore nel 1289 e quattr'anni dopo gonfaloniere di giustizia. Nelle divisioni del 1300 tenne parte Bianca e fu come Dante, dei piú gagliardi oppositori della politica di papa Bonifacio. Quando Carlo di Valois entrò in Firenze, egli sedeva tra i Priori (ottobre-novembre 1302), e colla rettitudine che guidava ogni sua azione, tentò di salvare la patria dai danni imminenti mediante opportune trattative. All'esiglio che colpí allora i Bianchi, ei poté sottrarsi appellandosi ad una legge, che prescriveva non fossero molestati i cittadini che da meno d'un anno avevano tenuto il priorato. Ma s'allontanò dalla vita pubblica e fra il trionfare degli avversari visse solitario, quasi esule in patria. Fra il 1310 e il '12 compose la *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi,* avutone eccitamento dalla discesa dell'imperatore Arrigo, che egli, come Dante, sperava « addirizzatore d'Italia ». Morí nel 1324.

Principal argomento della *Cronica* (ripartita in tre libri) sono i fatti del 1300, cioè la divisione di parte guelfa in Bianchi e Neri. Ma Dino narra anche i precedenti e le conseguenze di quei fatti, prendendo le mosse dalla pace del cardinal Latino (1280) e venendo sino alla spedizione di Ar-

rigo VII (1312). Scritta da tale che fu partecipe degli avvenimenti, la cronaca diniana è opera piena di vita, nella quale palpitano lo spirito del tempo e, moderata da un alto sentimento morale, la passione politica. Ben fu detto che in essa ci sta dinanzi, meglio che uno scrittore, un uomo; un uomo onesto infiammato d'amore per la pace e la giustizia e sinceramente credente, che vede la triste realtà contrastare a' suoi, forse ingenui, giudizi e ad uno ad uno rovinare i suoi ideali di cristiano e di cittadino. Il sentimento morale offeso gli ispira pagine piene di calda e irruente eloquenza, come l'apostrofe terribile ai malvagi fiorentini, con cui s'apre il secondo libro. Dei fatti che narra e di cui fu testimonio o ebbe fedele relazione, egli sa cogliere i particolari drammatici; dei personaggi che si mescolarono a quel turbinio di passioni e d'interessi, i caratteri esterni e psicologici piú cospicui. Il suo stile vigoroso e incisivo ha spesso un'efficacia dantesca nella rappresentazione delle scene e delle persone; si veda, per esempio, come egli descriva il trepido agitarsi della cittadinanza prima e dopo dell'arrivo di Carlo di Valois (II, 7-19) e l'audace scorreria del Baschiera nel 1304 (III, 10), e come scolpisca i ritratti di Corso Donati (II, 20), del beccaio demagogo Dino di Giovanni detto Pecora (I, 18) e del cardinal d'Acquasparta (I, 21). Con un particolare, con una frase, egli illumina talvolta tutta una situazione e noi ci interessiamo tanto piú a questo suo vivace racconto, in quanto che i fatti che egli ci pone dinanzi sono quelli stessi ond'ebbe a sperare e soffrire la grande anima di Dante.

Per alcune omissioni e per qualche errore o incongruenza si sospettò dell'autenticità della *Cronica*, e ne nacque una polemica lunga e non sempre serena (1858-75), alla quale pose fine Isidoro Del Lungo con un'opera poderosa, dimostrando inani gli argomenti di chi vedeva nella cronaca una tarda falsificazione. Tuttavia è certo che il Compagni trascura di registrare anche fatti di notevole importanza, né rispetta sempre la cronologia; sono difetti non lievi in uno storico, ma tali che rivelano sempre piú il carattere soggettivo dell'opera sua. Dino considera il complesso dei fatti secondo l'idea che se ne è formata essendone parte, e non tutti i particolari gli occor-

rono a colorir quell'idea. Egli non è un cronista che tutto registri pazientemente e freddamente secondo l'ordine del tempo, né uno storico che tutto lumeggi con serenità e pienezza, indagando il valore dei singoli fatti e il loro logico collegamento. Non poteva essere né l'uno né l'altro; perché quella storia era stata da lui troppo intensamente *vissuta* e perché ancora troppo caldo e operoso era in lui il sentimento di quella vita. Egli è piuttosto un uomo politico che giudica la storia contemporanea, dando rilievo ai fatti che hanno prodotto in lui più profonda impressione e che gli sono sembrati più decisivi.

Giovanni Villani.

10. Il solito assetto delle cronache medievali ha la vasta opera di Giovanni Villani. Fu questi un mercante fiorentino, che in sua gioventú (1302-1308) viaggiò molto in Francia e in Fiandra per gli affari d'un'azienda commerciale di cui era socio. Entrato nella vita politica, tenne piú volte il priorato dal 1316 al 1328, fu degli ufficiali della zecca e del magistrato che dirigeva la costruzione delle mura, ed ebbe da' suoi concittadini alti incarichi e uffici importanti, in patria e fuori, anche in momenti difficili. Nel 1346 fu travolto nella crisi economica seguita al fallimento dei Bardi, e tenuto prigione per qualche tempo. Morí di peste nell'estate del 1348. Rimase cosí interrotta, appunto a quell'anno, la cronaca che egli aveva preso a scrivere nel 1300, quando tornato dal Giubileo, pieno la mente di memorie classiche, concepí il disegno di narrare i fatti della città di Firenze « figliuola e fattura di Roma ».

La cronaca del Villani.

La cronaca del Villani consta di dodici libri; comincia colla distruzione della torre di Babele e per una sequela di racconti fantastici, nei quali la tradizione biblica si mescola colla mitologia classica, giunge alla fondazione di Firenze per opera dei Romani. Poi, man mano che si procede nei secoli, l'elemento leggendario va scomparendo, e la narrazione diviene piú piena e corretta, finché tocca la sua maggiore compiutezza e precisione nel periodo che segue alla battaglia di Montaperti (1260). Il Villani nella parte piú antica si servi largamente di cronache medievali italiane e straniere, accettandone le attestazioni a occhi chiusi senza nessuna critica;

ma i fatti piú recenti poté raccontare per conoscenza diretta o dietro buone relazioni, ricorrendo talvolta anche ai documenti ufficiali: sicché egli è in questa parte una fonte storica preziosissima.

Per copia di materia e per vastità di disegno l'opera del Villani non ha pari nella storiografia medievale italiana, perché di continuo egli presta attenzione anche ai fatti dei paesi che avevano rapporti politici o commerciali con Firenze, dell'Italia centrale e settentrionale, della Francia, dell'Inghilterra, dell'Oriente, e non si restringe a narrare le lotte delle fazioni e le guerre, ma offre notizie importanti sulle finanze del Comune fiorentino, sui costumi, sugli abbellimenti, sulle condizioni economiche della sua città. Gli manca però l'arte di congegnare organicamente tutta questa materia e, come gli altri cronisti, segue quasi sempre la successione cronologica, saltando d'uno in altro argomento per seguire le varie fila che gli stanno dinanzi. Ai fatti piú importanti non dà il necessario rilievo, ma tutto narra colla stessa estensione: un incendio o un'inondazione, come una guerra o un mutamento di governo.

Il Villani è guelfo nero, come la sua città; ma tuttavia ne' suoi giudizi si mantiene abbastanza imparziale. Deplora la divisione dei Bianchi e dei Neri, confessa i torti della sua parte, ha parole di biasimo contro Carlo di Valois e Bonifacio VIII, riconosce il merito personale anche negli avversari. Uomo religioso, vede nei fatti la manifestazione della Provvidenza, che premia e punisce; ma è anche superstizioso, presta fede ai sogni e non trascura di notare come indizi della divina volontà i fenomeni celesti. La storia che scrive, deve servire di ammaestramento a' suoi concittadini; epperciò egli trae spesso dai fatti una morale. Il suo stile è in generale semplice e piano, anzi talvolta negletto; se tenta di formare periodi complessi, facilmente incespica e cade nell'avviluppato e nel confuso. I frequenti gallicismi dovevano essere dell'uso comune in una città che aveva sí attive relazioni commerciali colla Francia.

La cronaca del Villani fu assai apprezzata già nel secolo XIV. Se ne fece fin d'allora un compendio, che, unito con frammenti

vari d'altre scritture, costituisce la cronaca del cosidetto Ricordano Malespini (v. pag. 97). Matteo Villani continuò collo stesso metodo, ma forse in istile piú artificioso, l'opera del fratello, aggiungendovi undici libri, che la condussero sino al 1363. Morto in quell'anno anche Matteo, suo figlio Filippo, autore di alcune *Vite degli uomini illustri fiorentini* e di un commento latino alla *Divina Commedia,* vi aggiunse altri quarantadue capitoli, protraendo il racconto fino al 1364.

Studi classici.

11. Abbiamo dianzi veduto come gli Italiani nel secolo XIII si volgessero con zelo rinnovato allo studio dei classici, e come ne seguisse un rifiorire della prosa e della poesia latina, non molto pregevole nel rispetto dell'arte, ma importante, si disse, per la storia delle lettere (vedi pag. 43 sg.). Infatti quella rinfocolata attività di studi non s'arrestò, anzi andò facendosi più intensa e recò frutti sempre migliori; in ogni parte d'Italia, ma particolarmente nel Veneto, dove una nobile schiera di dotti, giuristi i piú, ci appare intenta a studiare l'antica letteratura di Roma e ad imitarla, affinando le grossolane eleganze dei latinisti anteriori. Si ricordano il giudice padovano Lovato, Benvenuto dei Campesani da Vicenza, Giambono Favafoschi, con parecchi altri; primeggia fra tutti Albertino Mussato.

Albertino Mussato.

Egli nacque a Padova nel 1261 e compí gli studi notarili. Animato in ogni sua azione da un nobile e caldo amore di patria, rese alla sua città segnalati servigi in importanti ambascerie presso Bonifacio VIII, Arrigo VII e altri principi, e sul campo di battaglia nelle guerre contro Cangrande della Scala. Venuta Padova sotto la Signoria di Marsilio da Carrara, Albertino fu confinato a Chioggia, dove morí povero nel 1329.

Il Mussato pose grande studio nei classici e ne assunse anche la difesa contro qualche pio detrattore, propugnando il concetto, comunissimo nel medio evo, che le favole pagane simboleggiassero le verità del Cristianesimo. Molto scrisse in verso e in prosa latina: epistole ed elegie di stampo ovidiano, pregevoli per la sincerità dell'ispirazione, opere storiche, una tragedia. Scrisse anche alcune rime, perché in quel padovano consorzio d'uomini dotti mettevano bocca (né può far mera-

viglia, v. pag. 48 sg.) anche le Muse volgari; anzi di là uscí nel 1332 il primo trattato di ritmica volgare per opera di Antonio da Tempo. Ma la principal gloria venne al Mussato dalle opere latine.

Nell'*Historia Augusta,* egli narrò la spedizione d'Arrigo VII e in un'altra opera, che a quella fa seguito, gli avvenimenti d'Italia e specialmente di Padova dalla morte dell'imperatore fino al 1329. Era stato spesso testimonio e attore dei fatti e poneva gran pregio nella veridicità; sicché è storico importante e ben degno di fede. Nell'ordinamento della materia è evidente lo studio di dar rilievo alla concatenazione logica dei fatti; nello stile e nella lingua il tentativo d'imitare Livio. Ma in questo il Mussato riesce male; la maestà del classico diviene qui vuota ampollosità; l'uso di dare nomi antichi alle nuove istituzioni e ai nuovi uffici ingenera talvolta oscurità; i periodi divengono avviluppati e pesanti.

In esametri d'intonazione epica, mescolando alla mitologia classica il soprannaturale cristiano, il Mussato narrò un episodio della guerra con Cangrande, l'assedio di Padova nel 1320; e dalla storia trasse pure l'argomento della sua tragedia, *Ecerinis.* La scrisse per mettere in guardia i suoi concittadini, minacciati dallo Scaligero, contro i danni della tirannide, e perciò pose in iscena Ezzelino e Alberigo da Romano, rappresentandoli in quel pauroso aspetto che avevano assunto nella fantasia atterrita del popolo. Il suo modello è Seneca, l'unico tragico antico che fosse noto nel medio evo; ma Albertino ne esagera, com'era da aspettarsi, i difetti. Nell'*Ecerinis* manca l'azione; la tragedia è una sequela di declamazioni, di racconti e di canti corali senza efficacia drammatica; ciò che veramente la avviva è un caldo soffio di carità patria, onde a ragione fu detto che l'*Ecerinide* « piú che una tragedia è l'inno della libertà padovana ».

Nel Mussato, nel vicentino Ferreto de' Ferreti (1294-1337), anche lui autore di opere storiche in prosa e in verso, e in altri scrittori ad essi coetanei o di poco posteriori, si notano una conoscenza piú larga e sicura della letteratura romana e una maggior perizia nel maneggio della lingua e dello stile latino, che non si fossero avute in addietro. Ma per loro,

come per Dante, la civiltà antica si collegava in una non interrotta continuità colla moderna per via d'una diretta e legittima tradizione; i classici erano un elemento della comune coltura medievale, come i Padri della Chiesa, i filosofi ed i poeti degli ultimi secoli; erano una fonte inesausta di sapienza e i maestri dell'eleganza formale. Criticamente quei dotti non penetravano ancora nello spirito del classicismo, quantunque, tratti dalla grande vita politica e morale di cui erano parte, già vi ritornassero per un moto spontaneo. Il consapevole risorgimento non pur delle forme ma del pensiero classico, si compí piú tardi, nel secolo XV. Lo iniziò risolutamente e lo affrettò coll'autorità d'un gran nome, Francesco Petrarca.

Bibliografia

A. Gaspary, *Storia*, vol. I, e G. Volpi, *Il Trecento*, 2.ª ediz., Milano 1907, ai luoghi additati dai rispettivi indici. Per notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori di cui si discorre in questo capitolo, D'Ancona-Bacci, *Manuale*, nuova ediz., vol. I, 1904, vol. VI, 1910. — 1. G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Firenze 1907. *Rime di trecentisti minori* a cura di G. Volpi, Firenze 1907. *Rime di Cino da Pistoia* e *di altri del secolo XIV* ordinate da G. Carducci, Firenze 1862 (ediz. diamante Barbèra). A. Bartoli, *Storia*, vol. IV, capitoli III-VI. A. Corbellini, *Cino da Pistoia, Amore ed esilio*, Pavia 1898. L. Chiappelli, *Nuove ricerche su Cino da Pistoia con testi inediti*, vol. I, Pistoia 1911. — 2. *Il Fiore*, edito primamente da F. Castets, Montpellier 1881, fu ristampato in modo piú corretto da G. Mazzatinti, e illustrato da E. Gorra nel vol. III dei *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma 1888. Sul *Fiore* vedi anche L. F. Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letterat. italiana*, nel XXI *Beiheft* della *Zeitschrift f. rom. Philol.* Alcuni pensano che il *Fiore* possa essere opera giovanile di Dante Alighieri; vedi G. Mazzoni, nella *Raccolta di studi crit. dedicata ad A. D'Ancona*, Firenze 1901, p. 675 sgg., e D'Ovidio, *Ugolino, Pier della Vigna*, ecc. Milano 1907. *La cronica, le rime e l'Intelligenza di D. Compagni*, a cura di R. Piccoli, Lanciano 1910 (nella raccolta *Scrittori nostri*). F. Da Barberino, *I documenti d'amore* pubbl. da F. Ubaldini, Roma 1640. Quest'opera si ristampa ora, accompagnata dal commento scritto, come s'è detto, dall'autore stesso, per cura di F. Egidi, Roma presso la Società filologica romana, 1902 sgg.; finora i due primi volumi e due fascicoli del terzo. Sulle miniature dei mss, originali, F. Egidi, nel periodico *L'arte*, V, 1902. *Del reggimento e costumi di donna*, ed. Baudi di Vesme, Bologna 1875, Sull'*Intelligenza* e sui poemi del Barberino, A. Bartoli, *Storia*, vol. II, cap. XIII. G. Cenzatti, *Sulle fonti del-*

l'« Intelligenza », Vicenza 1906. A. Thomas, *F. da Barberino et la littérat. provençale en Italie au moyen âge*, Parigi 1883. Sul *Reggimento*, G. Festa, *Un galateo femminile del trecento*, Bari 1909. — **3.** I. Sanesi, *B. Bonichi da Siena e le sue rime*, nel *Giorn. storico*, XVIII, 1891. Il *Trattato delle volgari sentenze* di ser Graziolo, ristampato da L. Frati, *Rimatori bolognesi del Trecento*, Bologna 1915. — **4.** *Il Dottrinale di J. Alighieri*, a cura di G. Crocioni, Città di Castello 1895. G. Crocioni, *La materia del Dottrinale di J. Alighieri*, Pavia 1902. *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli per cura di P. Rosario, Lanciano 1916 (negli *Scrittori nostri*). F. Bariola, *Cecco d'Ascoli e l'Acerba*, nella *Riv. europea*, vol. XV-XVI, 1879. G. Castelli, *La vita e le opere di C. d'Ascoli*, Bologna 1892. A. Beccaria, *I biografi di C. d'Ascoli e le fonti per la sua storia e la sua leggenda*, nelle *Memorie* dell'Accad. di Torino, S. II, vol. LVIII, 1908. Per Cecco, anche Carducci, *Opere*, VIII, 160 sgg. — **5.** A. Bartoli, *Storia*, vol. II, cap. XI. *I sonetti di Folgore da san Gimignano* per cura di F. Neri, Città di Castello 1914. *I sonetti di Cecco Angiolieri* editi criticamente e illustrati da A. F. Massèra, Bologna, 1906. A. D'Ancona, *Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del sec. XIII*, negli *Studj di critica*, 2.ª ediz., Bologna 1912. *Le rime di P. Tedaldi*, ed. Morpurgo, Firenze 1885. — **6-7.** *Esercitazioni sulla letterat. religiosa in Italia nei sec. XIII e XIV* dirette da G. Mazzoni, Firenze 1905. —**6.** *Leggende del sec. XIV*, ed. Del Lungo, Firenze 1863 (2 voll. della Bibliot. diamante). — **7.** Le varie opinioni sulle fonti dei *Fioretti*, espone e discute A. Della Torre nell'*Introduzione* alla sua buona ediz. commentata, Torino, Paravia, 1910. G. Volpi, *La questione del Cavalca*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. XXXVI, 1905. A. Galletti, *Fra Giordano da Pisa predicatore del sec. XIV*, nel *Giorn. stor.*, XXXI e XXXIII. Su fra Giordano, anche Galletti, *L'eloquenza*, nella *Storia dei generi lett.*, pp. 147 sgg. — **8.** Sui volgarizzamenti toscani trecentistici di scritture latine, ricordo gli studi di C. Marchesi nel *Giorn. stor.*, XLIII, 1904, p. 312, nella *Rass. bibliografica*, XII, 1904, p. 298, nell'*Atene e Roma*, XI, 1908, n. 117, negli *Studj romanzi*, V, p. 123, nel *Bullett. della Società filol. romana*, N. S. I, 1911, ecc. Bartolomeo da S. Concordio, *Gli ammaestramenti degli antichi*, ed. Nannucci, Firenze 1846. G. Mazzatinti, *La Fiorita di Armannino*, nel *Giorn. di filol. romanza*, III. Guido da Pisa, *I fatti d'Enea*, ed. Carbone, Firenze 1867, e sui *Fatti d'Enea*, Parodi, negli *Studi di filol. rom.*, II, 131 sgg. Bosone da Gubbio, *L'avventuroso Ciciliano*, Milano 1833. G. Mazzatinti, *B. da Gubbio e le sue opere*, negli *Studi di filol. rom.*, I. — **9.** I. Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, Firenze 1879-87, voll. 3, e nel secondo la *Cronica* largamente commentata; ora la *Cronica* e il commento anche nella nuova ediz. del Muratori. Un'ediz. scolastica ne curò lo stesso Del Lungo, Firenze, 1889. — **10.** Fra le edizioni delle cronache dei Villani sia citata quella di Firenze, 1823, in 8 voll. — **11.** A. Zardo, *Albertino Mussato*, Studio storico-letterario, Padova 1884. A. Mussato, *Ecerinide* a cura di L Padrin, Bologna 1900; una buona traduzione in versi ital. di M. T. Dazzi, Città di Castello 1914.

CAPITOLO X

Il Petrarca

1. Il trapasso dal Medio evo al Rinascimento. — 2. La vita del Petrarca fino al 1325. — 3. Le epistole in prosa e le epistole metriche. — 4. Il P. in Avignone: Laura. — 5. Vita del P. fino al 1340. — 6. Il P. bibliofilo e cultore degli studi classici. — 7. Il classicismo del P. — 8. L'*Africa*. — 9. Il *De viris illustribus* e i libri *Rerum Memorandarum*. — 10. L' incoronazione. La vita del P. dal 1340 al 1347. — 11. L'amore del P. per l'Italia e per Roma. Il P. e il Papato. — 12. La politica del P. Il P. e Cola di Rienzo. Vita del P. dal 1347 al 1353. Il P. e Carlo IV. — 13. Onori tributati al P. — 14. Il *Bucolicum carmen*. — 15. La noia del P. e il suo *Secretum*. — 16. I trattati *De vita solitaria, De ocio religiosorum, De remediis utriusque fortunae*. — 17. Gli ultimi anni e la morte. — 18. Il *Canzoniere*. La composizione e l'ordinamento. — 19. Laura nel *Canzoniere* e l'amore del P. — 20. Le rime per M. Laura nella prima parte del *Canzoniere*. — 21. Le rime per M. Laura nella seconda parte del *Canzoniere* e le rime di vario argomento. — 22. L'arte nel *Canzoniere*. — 23. Le estravaganti. — 24. I *Trionfi*.

Il trapasso dal Medio evo al Rinascimento.

1. Le partizioni che la storiografia suole adottare, non hanno, com'è agevole intendere, un valore oggettivo, dacché le grandi epoche storiche non si possono nettamente dividere l'una dall'altra, e se un avvenimento cospicuo può segnare nella pratica come un punto di divisione, è certo che prima di esso molti dei caratteri psicologici, sociali, politici, letterari, propri dell'epoca che gli succede, sono venuti preparandosi e già si sono svolti considerevolmente, e dopo persistono ancora vivaci molti dei caratteri dell'età precedente. Cosí solo con moto lento e graduale gli atteggiamenti della vita e gli avviamenti del pensiero che contraddistinguono l'età che suol dirsi il medio evo, cedono agli atteggiamenti della vita e agli avviamenti del pensiero che caratterizzano l'età moderna. Si negli uni e sí negli altri, chi confronti la storia italiana del secolo XIII con quella del XV, osserva una mutazione profonda: cambiate le condizioni politiche della penisola, affinati i costumi, raffreddata la fede e divenuto meno

intenso e assiduo il pensiero dell'Infinito, riaffermata la dignità dello spirito umano. Ma è impossibile indicare il momento in cui codesta mutazione sia avvenuta.

Quel che si dice della storia in generale può ripetersi della storia letteraria in particolare, nella quale una trasformazione profonda di avviamento e di caratteri si prepara nel secolo XIV, matura nel XV e trionfa sulla fine di questo secolo e nella prima metà del Cinquecento col trionfare del Rinascimento. Anche nella storia letteraria è impossibile segnare con due date il principio e la fine di quel lento e graduale lavorio di evoluzione; pure è lecito additare due nomi, nell'uno dei quali si rifletta e folgoreggi tutta la luce del passato, nell'altro già appaia ben distinto il nuovo sole che illuminerà l'avvenire: Dante e il Petrarca. L'Alighieri, gigantesca figura, riassume in sé il pensiero e la cultura medievale e mentre esprime questa e quello nelle forme dell'arte sua eccelsa, lancia lo sguardo d'aquila nel lontano avvenire e presagisce ed anticipa i destini che questo prepara alla lingua e alla letteratura d'Italia. Il Petrarca raccoglie e disviluppa dalle pastoie del pensiero e della cultura medievali le idee che il passato è venuto inconsciamente preparando alla nuova età, e le feconda col vigore dell'altissimo ingegno e con la copia delle meditate letture. Onde in lui primamente e per lui ne' suoi seguitatori, il fervore degli studi classici già rinato, ma ondeggiante nell'indisciplinata inconsapevolezza d'un fine, prende un nuovo determinato indirizzo; il senso del bello s'addestra a gustare più fini bellezze d'arte e l'ingegno a produrne; e l'osservazione della vita interiore umana e della realtà terrena contrasta vittoriosamente il campo delle lettere alla mistica contemplazione degli ideali oltremondani. Con qualche po' d'inesattezza, ma con un fondamento di verità fu detto da alcuno che Dante è l'ultimo uomo del medio evo, il Petrarca il primo uomo moderno.

Nascita del Petrarca.

2. Francesco Petrarca nacque il 20 luglio del 1304 in Arezzo, dove suo padre, ser Petracco (Pietro) di ser Parenzo, cacciato da Firenze con Dante e i Bianchi (1302), aveva cercato rifugio. Si sarebbe dovuto chiamare Francesco di Petracco o, ridotto a cognome il genitivo latino patronimico,

Petracchi; ma egli, forse per amor d'eufonia o perché il suo cognome venisse ad aver un qualche significato *(petra, arca)* preferí chiamarsi Petrarca. Bambino di pochi mesi, fu portato all'Incisa, terra del Valdarno a quattordici miglia da Firenze, in un podere paterno, e là passò i primi sette anni di sua vita. Nel 1311 ser Petracco si trasferí colla moglie Eletta Canigiani e coi figliuoli — era già nato Gherardo, fratello di Francesco — a Pisa, e di là l'anno dopo ad Avignone, che, sede da sette anni del papato e centro d'affari commerciali, offriva forse all'esule speranze di migliori avviamenti. Ad Avignone e a Carpentras, piccola città di Provenza, ove dimorò quattro anni, Francesco fece i primi studi di grammatica, di dialettica e di rettorica, avendo probabilmente a maestro un toscano, Convenevole da Prato. Circa il 1318 suo padre lo mandò all'Università di Montpellier e quattro anni dopo a quella di Bologna, affinché attendesse allo studio delle leggi. Ma il giovane, in cui si manifestava un'anima assetata d'idealità e che già nella scuola di Carpentras aveva cominciato a gustare la bellezza dei classici latini, fastidiva le aride formule, le cavillazioni e il barbaro gergo dei giureconsulti. Il padre insisteva con la sua autorità per vincere la ripugnanza del figlio; anzi un giorno gli gettò sul fuoco i libri di bella letteratura, salvando appena un Virgilio e un Cicerone, commosso dalle lacrime di Francesco.

Il P. all'Incisa,

a Pisa, e in Provenza,

a Bologna

A Bologna questi rimase tre anni e tornò ad Avignone nella primavera del 1326. Pare che ormai ser Petracco, il quale, perduta qualche anno innanzi la prima moglie, aveva sposato un'altra donna, abbandonasse i figliuoli a sé stessi; onde questi si videro costretti a pensare al loro avvenire. Come il fratello Gherardo, cosí Francesco si risolse ad abbracciare lo stato ecclesiastico, che mentre gli assicurava la quiete necessaria agli studi prediletti, gli prometteva una posizione onorata e lucrosa. Non pare tuttavia che in quella carriera egli andasse oltre gli ordini minori. D'altra parte libero dall'autorità paterna, poté seguire senza contrasti il suo genio e appagare l'invitta bramosia di sapere e il suo fervido amore del bello. Da allora l'ingegno, il carattere, la cultura gli si vennero rapidamente foggiando cosí come ci si presen-

e ad Avignone.

tano nelle numerose sue opere, che via via impareremo a conoscere, e nelle sue moltissime epistole.

Le epistole in prosa.

3. Di queste la piú antica che ci rimanga, è del 1325 o '26; le altre si schierano giú giú per tutta la vita del Petrarca fino all'anno della sua morte. Scritte tutte in latino e modellate su quelle di Seneca e di Cicerone, sono dirette a personaggi d'ogni condizione, principi, papi, cardinali, prelati, uomini di stato, di lettere, di scienza, e trattano dei piú svariati argomenti: questioni religiose, filosofiche, politiche, filologiche, storiche, notizie personali. Alcune assumono ampiezza e carattere di veri trattati morali, ricchi di erudizione; altre, insieme con lunghe digressioni dottrinali, contengono impressioni e giudizi dello scrittore. Grande ne è l'importanza per la storia della cultura e della politica nei dieci lustri a mezzo il secolo XIV e per la conoscenza di quella parte della vita e dell'animo del Petrarca ch'ei volle mostrare ai contemporanei ed ai posteri. Manca in generale all'epistolario del Petrarca quel carattere d'intimità che tanto piace in altri epistolari specialmente moderni; perché egli, pur narrando molto di sé e parlando d'ogni avvenimento notevole di sua vita, s'abbandona di rado a sfoghi liberi e ingenui de' suoi sentimenti ed esclude dalle sue lettere ogni notizia strettamente privata. Piú che per la persona cui dirigeva la lettera, il Petrarca scriveva per il pubblico; e quando, conosciuta l'avidità con cui gli uomini di studio ricercavano e leggevano le sue epistole, concepí l'idea di compilarne una raccolta (1359), le ritoccò tutte facendovi tagli ed aggiunte secondo codesto concetto. Quella silloge s'intitola *De rebus familiaribus* e contiene, disposte in 24 libri, le lettere scritte dal Petrarca, fino al 1361, oltre ad alcune poche posteriori. Il Petrarca la dedicò a Lodovico da Kempen (di Campinia), un fiammingo con cui aveva stretta intima amicizia; mentre ad un amico fiorentino, Francesco Nelli, dedicò la sua seconda raccolta epistolare, la quale racchiude, disposte cronologicamente in 17 libri, le lettere scritte dal 1361 sino alla morte, cioè le *Seniles*. Due altre raccolte, ciascuna d'un sol libro, ci sono rimaste: quella delle *Sine titulo*, lettere *senza il nome del destinatario*, dove il Petrarca deplora con fiere parole la corruzione della Chiesa; e quella

delle *Variae*, compilata da altri dopo la morte dello scrittore forse coll'aiuto d'una raccolta ch'egli aveva cominciato. Le *Variae* sono lettere scritte dal 1335 al 1373, che non furono comprese nelle altre raccolte o che vi furono incluse in quella forma in cui il Petrarca le volle tramandate alla posterità, laddove tra le *Variae* serbano la loro forma originaria.

Oltre alle lettere in prosa, il Petrarca scrisse anche dal 1331 al '61, sessantasei *Epistolae metricae* in esametri, che raccolte in tre libri dedicò all'amico Marco Barbato di Sulmona. Indirizzate quasi tutte ad amici, esse contengono relazioni sulla vita che l'autore menava, polemiche letterarie, discussioni politiche, moralizzazioni e vivide manifestazioni d'affetti, di gioie e di dolori. Spira in molte di esse un'aura di vera poesia, e i pensieri e i sentimenti s'abbellano d'immagini fresche e leggiadre. Le epistole metriche.

4. Ad Avignone, dove una società desiderosa di spassi e di sollazzi s'accoglieva intorno alla corte pontificia, il Petrarca si diede alla vita elegante, frequentando, giovinotto azzimato, quella società. Un giorno della settimana santa del 1327, precisamente il 6 d'aprile, vide nella chiesa di S. Chiara una bella gentildonna e fu preso da un amore vivo e intenso per lei, del quale lasciò un monumento imperituro nelle sue liriche volgari e parlò non di rado pur nelle opere latine. Ella non rimase forse insensibile all'amore, non sempre purissimo, del suo poeta; ma seppe, nei lunghi anni che questo durò, celare o reprimere il suo sentimento. Il P. ad Avignone. Laura.

Di codesta donna il Petrarca non volle dirci altro che il nome, Laura; né le ricerche e i sottili ragionamenti dei critici hanno potuto accertarne il casato. I più la credono una sola persona con Laura di Audiberto de Noves, moglie dal 1325 di Ugo de Sade, la quale fece testamento il 3 d'aprile del 1348, disponendo d'essere sepolta nella chiesa dei Francescani in Avignone. Ma questa opinione ha forse solo le apparenze d'una maggiore solidità delle altre, tutta fondata com'è su semplici riscontri, non bene assodati, di tempi, di luoghi, di circostanze; quali, per esempio, sono quelli che risultano dal sapersi che la Laura del Petrarca morí il 6 d'aprile del 1348 e fu sepolta appunto in quella chiesa.

Amicizie.

5. Mentre in Avignone fioriva cosí la sua giovinezza, il Petrarca contrasse relazioni amichevoli con uomini dotti e con personaggi cospicui, che diedero ai suoi studi aiuto di libri e d'agiata tranquillità. Giacomo di Stefano Colonna prese ad amarlo e proteggerlo; nell'estate del 1330 lo condusse seco nel suo vescovado di Lombez ai piedi dei Pirenei, e in Avignone lo fece conoscere a suo fratello, il cardinal Giovanni, presso il quale il giovine italiano ottenne un ufficio. Si strinsero cosí quei vincoli fra il Petrarca e la potente casata, che a lui dovevano riuscire vantaggiosi in piú congiunture.

Viaggi dal 1333 al 1340.

Nel 1333 viaggiò la Francia, la Fiandra e la Germania, non perché ve lo spingesse necessità di negozi, ma solo per sodisfare il suo ardore di veder cose nuove e belle, ardore che non gli venne mai a mancare e per cui il Petrarca si stacca dagli uomini del medio evo viaggianti per pellegrinaggi, per commerci, per ambascerie, e s'accosta ai moderni. Verso la fine del 1336 egli poté appagare il suo desiderio di rivedere l'Italia, e nel gennaio dell'anno seguente visitò Roma accompagnato dai Colonna, ricevendo un'impressione profonda d'ammirazione e di commozione dalla vista delle antiche reliquie e dei monumenti cristiani. Tornato ad Avignone nell'agosto del 1337, rimase per quasi tre anni e mezzo in Provenza; ma poiché il rumore della città fastosa e corrotta non gli era a grado, si ritrasse a vivere poche miglia lontano di là in una modesta casetta a Valchiusa presso alle sorgenti del Sorga. Quivi, nella piccola valle chiusa da tre parti da rupi erte e scoscese, lieta di fresche ombre e come animata dal fiume, che limpidissimo si tinge d'un verde di smeraldo ai riflessi del fondo erboso, il Petrarca trovò quella pace cui anelava la sua anima idillica. Quel soggiorno gli divenne caro sopra ogni altro; ivi il suo spirito, tormentato dall'amore, poteva seguire i suoi sogni e abbandonarsi serenamente a un dolce fantasticare; ed egli poteva attendere tranquillo a' suoi studi da cui lo ricreavano talvolta, gradito passatempo, le occupazioni campestri.

Valchiusa.

P. bibliofilo

6. Dominato da un grande amore per i libri, egli non risparmiò né spese né fatiche per raccogliere una biblioteca, che, fatta ragione ai tempi, quando altro mezzo non v'era

alla moltiplicazione degli esemplari di un'opera se non la penna, vuol considerarsi come ricca per il numero e il pregio dei volumi. Incaricava i suoi amici vicini e lontani di procurargli libri; e ne' suoi viaggi visitava le biblioteche dei monasteri e dei dotti per far ricerca d'opere antiche, in ispecie di quelle che il medio evo aveva dimenticato e che si stimavano perdute. Così gli avvenne di scoprire a Liegi (1333) due orazioni di Cicerone, e a Verona nel 1345 le epistole dello stesso *Ad Atticum*. Comperava i manoscritti o, se ciò non era possibile, li copiava egli stesso o li faceva copiare, collazionandoli poi con altri esemplari, perché lo stizziva l'incuria degli amanuensi e, bibliofilo intelligente, voleva i suoi libri non pure scritti in bella lettera e adorni di pregi esteriori, ma corretti nel testo.

e cultore di studi classici.

L'antichità romana coll'arte de' suoi scrittori e colla grandezza delle memorie storiche esercitava sul Petrarca un fascino irresistibile. I classici latini, sopra tutti Cicerone e Virgilio, erano la sua lettura prediletta, e sui margini de' suoi esemplari egli veniva proponendo correzioni al testo, facendo osservazioni grammaticali, storiche, archeologiche, rinviando a luoghi d'altri autori e, ciò che piú importa, manifestando talvolta le sue impressioni con brevi discussioni critiche, con interrogazioni ed esclamazioni. Le postille di questa fatta quasi ci fanno assistere ad una conversazione che s'impegnasse tra il grande antico e il lettore moderno, e ci permettono d'immaginare che una mutua corrispondenza venisse a stabilirsi tra' due spiriti attraverso i secoli. Il Petrarca infatti nella sua ardente passione per l'antichità si sentiva trasferito in quel mondo, e come ad amici scriveva lettere a Cicerone, a Seneca, a Quintiliano, a Tito Livio, ad Orazio, a Virgilio, ad Omero (*Famil.*, lib. XXIV), esaltando le loro opere, manifestando ad essi il suo affetto reverente, deplorando la perdita di alcuni loro scritti, tratteggiando il loro carattere e talvolta riprendendoli anche, con libera severità, di qualche difetto. Ad ogni occasione, nelle opere come nelle lettere, il Petrarca cita i suoi classici, ne riferisce le sentenze, si serve delle loro parole e spesso con faticosa ricercatezza raccosta fatti contemporanei grandi e pic-

cini a fatti che trova nella storia dei Romani e dei Greci. Similmente si compiace di chiamare con nomi classici i suoi piú cari amici: Francesco Nelli è il suo Simonide, Ludovico da Kempen il suo Socrate, il romano Lello di Pietro il suo Lelio.

Sebbene la sua sconfinata ammirazione per la letteratura romana non gli lasciasse credere che la greca potesse averla superata, pure desiderò vivamente d'imparare anche il greco affine di gustare quegli scrittori che i suoi Latini esaltavano tanto. Ma non andò molto innanzi nella conoscenza di quella lingua. Cominciò a studiarla nel 1342 sotto la guida del monaco calabrese Barlaam, che dovette partire d'Avignone dopo avergliene insegnato appena i primi elementi; né pare che molto profittasse di quello studio, neppure quando, tra il 1346 e il '47, si trovò di nuovo colà insieme col suo vecchio maestro per piú lungo tempo. Fatto è che piú tardi, avendo avuto in dono il testo greco d'Omero, il Petrarca se ne rallegrava, ma si doleva di essere sordo alla voce di lui. Poté però negli ultimi suoi anni (1367) leggerlo nella cattiva traduzione in prosa latina che per le esortazioni e le cure del Boccaccio ne fece un altro calabrese, Leonzio Pilato.

Il classicismo prima del Petrarca.

7. Come sappiamo, gli studi classici non erano mai venuti meno durante il medio evo, anzi quando il Petrarca prese a coltivarli, già da oltre un secolo s'allietavano d'un nuovo rigoglio, che non fu certo senza efficacia sull'avviamento del suo spirito. Ma alle menti medievali l'antichità appariva in sembianze ben diverse dalle vere. Le credenze religiose, i concetti morali, le condizioni politiche e sociali, le abitudini tutte della vita s'erano profondamente mutate da quelle che erano state ai tempi gloriosi di Roma. Tuttavia gli Italiani continuavano a credersi i depositari della pura tradizione romana; talché non s'avvedevano del fallace « punto di vista » da cui contemplavano e giudicavano il mondo antico, e degli strani abbagli e anacronismi in cui cadevano nell'interpretare le opere letterarie e nel percepire i fatti storici della classicità. Di quelle rimaneva incompreso lo spirito ed erano trascurati o fraintesi i pregi artistici; mentre i fatti storici erano camuffati alla foggia medievale e cristiana. Alle istituzioni antiche si erano attribuiti offici simili a quelli delle omonime

istituzioni medievali; Cesare, Achille, Ettore avevano assunto atteggiamenti e costumi di cavalieri, e intorno ai nomi degli eroi e degli scrittori erano germogliate leggende fantastiche (cfr. pagg. 6, 60). D'altro canto il latino classico aveva grado grado ceduto al *basso latino* (v. pag. 25), e gli scrittori, che nella decadenza del gusto non riuscivano a intendere e apprezzare le eleganze semplici o il fare largo e solenne dei classici, compiacevano a sé ed ai lettori sfoggiando uno stile complesso, artificiato e per uniformità di cadenze monotono (v. pag. 43), quando non si lasciavano andare alle aride formule del linguaggio filosofico e cancelleresco o non riproducevano fedelmente nel loro latino le frasi del volgare che avevano sulle labbra.

Primo il Petrarca ebbe chiara e sicura coscienza dell'abisso che ormai separava la moderna civiltà dall'antica, e intese come le nuove tradizioni fossero d'impaccio alla retta intelligenza della letteratura e della vita romana. Perciò la ruppe colle idee tradizionali e tornando con mente spregiudicata alle fonti si studiò di penetrare nello spirito degli antichi scrittori. Il classicismo del P.

Posto in sul confine di due età, egli non riesce a liberarsi in tutto dalle vecchie tendenze e da certi errori, e seguita, per esempio, a giudicare la poesia, come s'era fatto nel medio évo, una veste leggiadra che celi la verità e la sapienza. Ma egli non presta fede a molte leggende, come a quella della magía di Virgilio e del cristianesimo di Stazio, respinge l'interpretazione cristiana della quarta egloga di Virgilio; non ha per i classici un'ammirazione uniforme e incondizionata, ma sa apprezzarne i pregi diversi; discute sull'autenticità d'antiche scritture e sa al caso rimanere irresoluto; saggia, mediante il paragone con altre fonti, l'attendibilità delle attestazioni di Livio; infine sente il valore estetico della poesia, qualunque ne sia la contenenza, così da trascurare i poeti cristiani, come Giovenco, Prudenzio, Sidonio Apollinare, mentre ammira i pagani. Nelle trattazioni filosofiche abbandona il metodo scolastico e s'attiene agli esempi di Cicerone e di Seneca. Il suo latino non è certo immune da errori di grammatica e di metrica, né da difetti d'eleganza, Il suo latino.

ma supera a gran pezza per correttezza e proprietà il latino degli scrittori precedenti. Il suo stile, specie nella prosa, è solenne, fiorito ed enfatico, come portavano i suoi modelli, Cicerone e Seneca; ma a malgrado dell'imitazione cui s'informa, ha una sua propria impronta individuale; il che lo rende assai diverso dallo stile usato nel medio evo, tanto uniforme nel suo invariabile schematismo. Per tutto ciò il Petrarca meglio che un precursore, merita d'essere chiamato l'iniziatore del Rinascimento.

8. Come tutti gl'Italiani, il Petrarca si sentiva romano; ma mentre gli altri giudicavano non mai spezzata l'antica tradizione, egli voleva ripristinare nella sua purezza una tradizione che gli appariva interrotta, restaurare il concetto genuino della vita romana e a questa riannodare la vita moderna. Tale intento egli proseguí in due opere cui s'accinse appunto in Valchiusa fra il 1338 e il 1340: l'*Africa* e il *De viris illustribus*.

l'*Africa*.

L'*Africa* è un poema latino in esametri, nel quale il Petrarca cantò la seconda guerra punica, dal momento in cui Scipione, vinti i Cartaginesi in Ispagna, si risolve a passare in Africa, sino alla battaglia di Zama e al ritorno dell'eroe vittorioso in Italia. Ma per via d'alcuni episodi, che occupano interi libri, egli riesce a spaziare su tutta la storia di Roma. A Scipione appare in sogno il padre; gli addita nella regione dei beati i Romani del tempo passato martiri della patria, e predice le glorie avvenire della città eterna. Lelio, mandato ambasciatore a Siface, rammemora per invito del re gli eroi romani, ravviva dinanzi alla mente degli ascoltatori l'immagine dei fatti piú gloriosi e narra le gesta di Scipione sino alla guerra di Spagna. L'*Africa*, cosí come l'abbiamo, consta di nove libri; ma tra il quarto e il quinto vi è una grande lacuna dovuta probabilmente alla perdita di almeno due libri, che il Petrarca, incontentabile com'era, forse soppresse coll'intenzione di rifarli.

Scipione appariva al poeta il piú grande eroe romano, il liberatore della patria dall'invasione straniera; un vero eroe nazionale, cosí per gli antichi come per il popolo italiano erede della tradizione romana. La storia di lui, grande e

bella nella realtà, era stata narrata in modo impareggiabile da Livio, e il Petrarca nella sua adorazione per il mondo romano avrebbe creduto di commettere un sacrilegio, modificando quel racconto già sí bello in sé stesso; talché si restrinse a ridurlo fedelmente in versi senza aggiungervi ornamenti fantastici, mitologici o tradizionali. Né d'altra parte tale intromissione sarebbe riuscita artisticamente a buon fine, trattandosi di fatti tramandati con precisa determinatezza di contorni dalla storia. Ma per ciò stesso venne a mancare all'*Africa* la poesia della vera epopea: Scipione, come carattere troppo perfetto, Annibale e i Cartaginesi, per l'esagerazione in essi del male, non sono figure poetiche; sono tipi astratti senza passione e senza moti dell'animo. La poesia dell'*Africa* sta nell'ammirazione entusiastica della romanità, che la pervade da capo a fondo, nel lamento per la presente decadenza, in alcune descrizioni di spettacoli naturali condotte sul vero, infine in due episodi, nei quali il temperamento lirico del Petrarca poté liberamente farsi valere, sia pure a detrimento della verosimiglianza epica.

Nell'episodio di Sofonisba, l'amore di Massinissa, la lotta che si combatte nel cuore di questo re, che deve sacrificare la donna amata alla ragione politica, la misera fine di lei, tutto è rappresentato con una profondità e finezza da far presentire lo squisito psicologo che ammireremo nelle liriche volgari. Ancora piú bello, anzi il migliore del poema è l'episodio di Magone. Sono trentaquattro versi — i soli che siano stati divulgati vivo il poeta — nei quali Magone, mentre veleggia il mar di Sardegna nel tornare a Cartagine, dove è stato richiamato come il fratello Annibale, sentendosi prossimo a morte prorompe in un patetico lamento sulla caducitá e la miseria di ogni cosa terrena. « Tutti gli animali, egli dice, vivono in quiete; solo l'uomo è agitato da cure assidue e da desideri insaziati, mentre s'affretta alla morte; la vita non è che un perpetuo affaccendarsi dietro a vani sogni; ottima delle cose è la morte ». Magone è il Petrarca medesimo, che per bocca di lui ha espressi sentimenti suoi propri. Il poeta lirico ha qui preso la mano all'epico e gli ha fatto commettere un errore, ma un errore felice.

Il *De viris lustribus.*

9. L'*Africa* fu condotta a termine fra il 1341 e il '42, e negli anni successivi ebbe qualche aggiunta, quale il lamento per la morte del re Roberto (gennaio 1343), cui il poema è dedicato, correzioni e ritocchi. Cominciato a Valchiusa prima dell'*Africa*, il libro *De viris illustribus* non venne mai a compimento. Esso doveva formare come una storia di Roma narrata per biografie e giungere da Romolo sino a Tito; ma sebbene il Petrarca non abbandonasse mai il concepito disegno e negli ultimi suoi anni lo riprendesse con ardore, tuttavia arrivò soltanto a Giulio Cesare. Egli segue, com'è naturale, gli storici antichi, segnatamente Tito Livio, esponendo la materia con chiarezza e con ordine e intramezzandola di considerazioni morali e di riflessioni, talora acute, sui motivi delle azioni de' suoi personaggi. Il suo intento è sempre l'esaltazione dei Romani, alla quale servono anche le biografie di tre stranieri, Alessandro, Pirro e Annibale, che pure fanno parte dell'opera. Per compiacere a Francesco da Carrara, signore di Padova, cui la dedicò, il Petrarca ne cominciò un compendio, che però non condusse oltre alla biografia di Fabrizio e che Lombardo della Seta, dopo la morte del suo grande amico, continuò fino a Traiano. Il Della Seta condusse fino allo stesso punto anche l'opera maggiore.

I libri *Rerum memorandarum.*

Un'altra opera storica, nella quale i fatti dei Romani tengono il posto precipuo e che fu ispirata da un modello classico, cioè da Valerio Massimo, cominciò il Petrarca nel 1344, ma non compì mai: i libri *Rerum memorandarum.* I quattro che scrisse sono appena un frammento della grande opera nella quale dovevano essere raccolti e raggruppati in categorie, secondo la virtú e la qualità umana cui si riferiscono, aneddoti storici di varia natura. Il disegno generale dell'opera e il primo libro, dove si parla dell'ozio *(otium* nel senso classico) e dello studio, mostrano chiaramente l'intento morale dello scrittore. Coi tre libri seguenti non resta esaurita neppure la trattazione spettante alla prima virtù, la prudenza. Degli esempi, distribuiti in rubriche, molti sono attinti dalla storia di Roma; ma alcuni anche da quella di tutte le altre nazioni e perfino dalla storia piú recente. Naturalmente gli esempi moderni, per i quali il Petrarca ostentava un certo

disdegno, sono per noi i piú attraenti; perché le notizie di storia antica, con mirabile erudizione ammassate in questa opera, sono venute a perdere cogli avanzamenti del sapere ogni importanza.

L'amore della gloria

10. Pieno della coscienza del proprio valore, il Petrarca ardentemente desiderava che questo fosse riconosciuto dai contemporanei e che il nome suo giungesse ai piú tardi nepoti cinto d'un'aureola di gloria. Come a' suoi classici prediletti, a Cicerone, a Ovidio, a Orazio, cosí a lui stava fitta nella mente l'immagine della posterità; anzi ne' suoi anni piú tardi (dopo il 1370) scrisse un'epistola *Ad Posteros*, che è una breve autobiografia. S'intende quindi facilmente come abbia dovuto esultare il suo cuore, quando in uno stesso giorno, il primo settembre del 1340, gli giunsero nella solitudine di Valchiusa lettere del Senato di Roma e dell'Università di Parigi, che gli offrivano la corona di poeta. La celebrità che colle sue epistole e forse coi versi volgari s'era venuta acquistando, la fama del grande poema cui attendeva, le pratiche d'amici autorevoli procurarono al Petrarca codesto onore, che egli aveva vagheggiato e forse sollecitato. E poiché a lui doveva arridere piú che ogni altra, l'idea della coronazione sul colle che aveva visto il trionfo del suo Scipione, accettò l'invito romano. Partito da Marsiglia sul cadere del febbraio, andò a Napoli, dove fu interrogato per tre giorni da re Roberto su varie questioni e giudicato degno dell'alloro. L'8 aprile del 1341, giorno di Pasqua, egli salí il Campidoglio come un trionfatore, fra una calca di popolo plaudente, e dalle mani del senatore Orso dell'Anguillara ricevette la corona. La solenne cerimonia era una novità, perché quantunque altrove si fossero fatte altrettali coronazioni, non mai dopo i tempi antichi un poeta era stato cinto della laurea sul colle sacro di Roma.

L'incoronazione.

Il P. nell'Emilia.

Partito di là, prima di tornare in Provenza, il Petrarca dimorò circa un anno a Parma, trattenutovi dall'ospitale cortesia di Azzo da Correggio, pur allora (23 maggio 1341) divenuto signore della città, e dall'amenità dei dintorni. Ivi appunto nella solitudine d'una boscaglia detta Selvapiana sentí in sé riaccendersi quell'ardore di poesia che gli aveva

dettato in Valchiusa la maggior parte dell'*Africa*, e diede compimento al poema. Nel settembre del 1343 tornò in Italia mandato da Clemente VI a difendere i diritti della Chiesa presso Giovanna I regina di Napoli, e dopo aver soggiornato parecchio tempo a Parma e visitate alcune città dell'Italia superiore, Modena, Bologna, Verona, ripassò le Alpi verso la fine del 1345. In Provenza rimase allora due anni, dividendo il soggiorno tra Avignone e Valchiusa, e ne partì di nuovo nel novembre del 1347 diretto alla volta di Roma, dove lo chiamava un avvenimento che aveva profondamente commosso il suo cuore d'italiano ammiratore della romanità, la proclamazione di Cola di Rienzo a tribuno del popolo.

in Provenza.

11. Il Petrarca amava l'Italia d'un amore tenero e grande; la amava per i dolci ricordi della sua giovinezza, per gl'incantevoli spettacoli della natura, per i civili costumi degli abitanti, per le memorie del passato glorioso, per l'antica sapienza che l'aveva fatta maestra alle altre nazioni. La vista della presente decadenza lo addolorava ed egli non si stancava di esortare a porvi rimedio chi ne avesse l'autorità e la forza. Nel 1339 vagheggiava la costituzione d'una monarchia nazionale, « come della piú acconcia tra le forme di governo a riunire e ristorare le forze degli Italiani », e con altri suoi coetanei credeva che Roberto d'Angiò potesse essere il principe desiderato. Piú tardi, fra il 1351 e il '54, con erudite ed eleganti epistole latine dirette al doge di Venezia Andrea Dandolo e al doge e al Consiglio di Genova procurò di sedare la guerra e le discordie tra le due potenti repubbliche marinare, rappresentando gli orrori e i danni delle lotte fratricide ed esortandole a volgere contro gli infedeli le armi riconciliate. Ed è probabile che in questa stessa occasione (1354) gli uscisse dal cuore, come un grido d'angoscia, la canzone bellissima *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, che altri, ma con argomenti men validi, riferiscono alla guerra che dal 1344 al '45 arse intorno a Parma fra gli Estensi e i Gonzaga collegati ad altri signori dell'Italia superiore. In quella canzone il Petrarca con franca e ardita e calda eloquenza esorta i contendenti a deporre gli odi e gli sdegni per l'amor della patria e per il timore del Giudice eterno, a non

Amore per l'Italia

fidare nell'intervento dell'imperatore tedesco, come facevano i Veneziani e i loro alleati, e a liberare cosí la penisola dalle soldatesche straniere, assoldate con vergogna e danno d'Italia. L'orgoglio nazionale dell'Italiano vibra qui gagliardamente e si mescola a un fiero disprezzo per i barbari.

Codesto amore del Petrarca per la patria italiana, come raggia dall'amore, cosí s'appunta e s'afforza nell'amore per Roma, *capo d'Italia,* per la città che lo studioso nelle sue solitarie meditazioni contemplava in suo pensiero, ammirando. Egli reputava che dalla salute di Roma dipendesse la salute d'Italia e si crucciava amaramente nel sapere la città eterna caduta nell'abbiezione, travagliata dall'anarchia e dalla guerra civile, contaminata nei suoi gloriosi monumenti. e per Roma.

Stimando che gran parte di quei mali procedesse dall'assenza dei pontefici, piú volte li esortò a ritornare in Italia, indirizzando a Benedetto XII (1335-36) e a Clemente VI (1342) tre epistole metriche latine, nelle quali Roma è per lo piú raffigurata nelle sembianze d'una matrona veneranda, che rammentando la grandezza antica e descrivendo la sua presente miseria, supplica il suo sposo di tornare a lei e di risollevarla da quello squallore. Le preghiere rimasero lungamente inesaudite, poiché, com'è noto, solo nel 1367 Urbano V, al quale pure il Petrarca aveva rivolte le sue esortazioni, trasferí, e fu per breve tempo, la sede del Papato sulle rive del Tevere. Quella pertinace resistenza ravvalorò gli sdegni del poeta contro la curia, tanto piú che della corruzione che la infestava, egli vedeva la causa principale nell'esiglio del Papato. Onde nelle già ricordate epistole *Sine titulo,* in due egloghe e con piú impetuosa veemenza in tre sonetti famosi *(Fiamma dal ciel sulle tue trecce piova; L'avara Babilonia ha colmo il sacco; Fontana di dolore, albergo d'ira)* sferzò i pontefici e la curia, che s'ostinavano a risiedere nella *Babilonia* occidentale, e preconizzò la venuta d'un riformatore (una specie di Veltro dantesco) che avrebbe ricondotto il Papato a Roma, eletta da Dio ad essere centro della religione. Il P. e il Papato.

12. Che da Roma dovesse derivare, come dalla sua prima fonte, anche il potere civile reggitore del mondo, ben riconosceva il Petrarca; ma scossa era in lui la fede, onde fer- La politica del P.

veva il cuore di Dante, nella perpetua necessità dell'Impero universale, e usurpatori considerava i Cesari germanici, che di fatto se non di nome, lo avevano trasferito al di là delle Alpi. Onde se taluno, romano o comunque italiano, accennava a voler rafforzare nella città eterna il potere civile e di là riordinare le cose della penisola, per la quale era tutto il suo affetto, a quello si rivolgevano le speranze del Petrarca; perché di contro allo stanco concetto, sancito dalla tradizione, dell'Impero universale, gli veniva su spontanea dal cuore una piú ristretta, ma piú moderna idealità, l'idealità nazionale italiana.

Quando fu eletto senatore di Roma tal personaggio, ch'ei credette di potersene ripromettere la rigenerazione di Roma e d'Italia — chi precisamente fosse costui non sappiamo neppure con discreta probabilità — gli diresse una canzone piena di robusta e solenne eloquenza, quella che comincia *Spirto gentil che quelle membra reggi*. Ivi con meravigliosa vivacità di colori dipinge il contrasto tra l'antichità pagana e cristiana e il medio evo, e sollecita il gentil cavaliere a sedar le civili discordie, a ripristinare la dignità della Chiesa, a tenere in freno i nobili faziosi e riottosi, presagendogli fama imperitura se riuscirà nell'alta impresa. Ma non mai il Petrarca credette cosí prossima l'attuazione del suo ideale, non mai si rallegrò con sí schietta e profonda esultanza, come quando gli giunse notizia della rivoluzione di Cola.

Il P. e Cola di Rienzo.

L'ammirazione del Petrarca era piú per gli eroi e per le forti virtú dell'antica repubblica romana, che non per l'Impero; quelli e queste esaltò nell'*Africa*; nei due Bruti vide sempre i piú insigni rappresentanti dell'amor patrio antico, e la vittoria di Cesare su Pompeo deplorò come la fine della libertà e la principal causa dei danni immensi che fino ai tempi moderni aveva sofferto l'Italia (*Famil.*, III, 3). Di qui il suo entusiasmo per il fantasioso popolano, che pieno il capo di ricordi classici, di vane illusioni e di mal definiti disegni, s'era fatto proclamare tribuno e pareva volesse, debellando i potenti e sollevando gli umili, ridonare la libertà a Roma e restaurare l'antica repubblica con le sue istituzioni e le sue magistature. In lui il Petrarca ravvisò l'uomo de' suoi

sogni, e senza troppi riguardi alla sua amicizia per i Colonna, che il tribuno perseguitava e uccideva, gli diresse un'egloga latina, nella quale sotto il velo pastorale è raffigurata la vittoria di Cola, legittimo e prediletto figlio di Roma, e altresí un'epistola in prosa, pure latina, la famosa *Hortatoria* (*Var.*, 48). In questa ei si scaglia con irruente eloquenza contro i nobili romani, stranieri d'origine, e plaudendo all'opera del tribuno, lo saluta coi nomi di Camillo, di Bruto, di Romolo, di fondatore della romana libertà, della romana pace, della romana tranquillità.

Viaggi dal 1347 al 1353.

Come miseramente finisse l'impresa di Cola è ben noto. Il Petrarca, che s'era messo in viaggio per recarglisi vicino, seppe a Genova la mala piega che prendevano le sue cose e cambiò strada. Andò prima a Parma e poi viaggiò lungamente l'Italia peregrinando di città in città, finché non tornò in Provenza nel giugno del 1351. Fu per breve tempo; ché nella primavera del 1353 egli dall'alto del Monginevra salutava nuovamente l'Italia col canto vibrante di patrio amore, *Salve, cara Deo tellus sanctissima, salve,* e vi riponeva il piede per non allontanarsene mai piú.

Il P. e Carlo IV.

Fin dal 1346 era stato eletto re dei Romani Carlo IV di Lussemburgo, nipote di Arrigo VII, e il Petrarca, cadute le sue speranze nel ristabilimento della repubblica romana, vincendo la sua ripugnanza per tutto che fosse straniero, rivolse lo sguardo a lui, come a un possibile restauratore delle sorti d'Italia. Dal 1350 al '53 gli scrisse tre epistole in prosa latina, nelle quali con ardite parole lo sollecitava a venire in Italia e a por fine alle sventure di questa, del giardino dell'impero. Anche qui incontriamo la solita figurazione di Roma, matrona d'aspetto povero e afflitto, ma d'animo nobile e grande che invoca il ritorno del suo sposo. Finalmente nel 1354 Carlo IV valicò le Alpi, e a Mantova invitò ed accolse con grandi dimostrazioni di stima il Petrarca, che gli regalò monete d'antichi imperatori proponendoglieli ad esempio, e gli promise, richiesto, la dedica del *De viris illustribus* a condizione che il nuovo Cesare si rendesse degno della gloria di quegli antichi. Ma l'imperatore nulla fece di buono e l'anno dopo se ne ritornò in Germania colla corona ricevuta

in Roma e colla borsa impinguata. Il Petrarca, disilluso, gli lanciò dietro una violenta epistola, rimproverandogli la sua debolezza, né si mostrò commosso a nuove speranze, quando nel 1368 Carlo IV venne per la seconda volta in Italia.

Vissuto in un'età di transizione, il Petrarca non ha concetti politici ben definiti e costanti. Negli anni stessi in cui sollecita la venuta di Carlo IV, non si perita, scrivendo ad Andrea Dandolo, di dichiarare l'Impero quasi disfatto e inetto a por fine alle discordie italiane; sí poco viva è la sua fede nell'istituzione venerata dal medio evo e da lui stesso invocata. Quel che non muta è il suo amore per l'Italia e per Roma, che vorrebbe ricondotte all'antica grandezza. Ma nonostante la sua manifesta predilezione per le forme dell'antica repubblica, rimane incerto sui mezzi acconci al conseguimento di quel fine, e col variare delle circostanze variano le sue opinioni. Gli è che i suoi concetti politici hanno il loro fondamento ne' suoi studi, nella sua dottrina, nella sua ammirazione per il mondo classico e mal si reggono quando vengono a contatto colla realtà. Perciò quantunque animato dalle migliori intenzioni e spinto da queste a mescolarsi nelle vicende d'Italia e a distribuire spesso esortazioni e consigli, egli non esercitò allora efficacia notabile nella politica della sua patria. Ma fu il primo o dei primi che avessero chiaro il concetto dell'unità politica nazionale, fu nella nostra storia dolorosa uno dei piú gagliardi assertori e educatori di quel concetto.

Onori tributati al P.

13. Fra il generale rifiorire degli studi classici, principi e repubbliche gradivano ormai che le idee e i fatti della loro politica piccina ricevessero ornamento d'erudite fantasie, e si venivano convincendo che una bella epistola o una bella orazione in istile ciceroniano accrescesse dignità, se non efficacia, a una trattativa diplomatica o ad un'ambasceria. S'aggiunga l'autorità personale che derivava al Petrarca dalla sua fama, e non farà meraviglia che papi, principi e cardinali lo invitassero alle loro corti, lo accarezzassero e se lo disputassero a vicenda. I tempi erano molto mutati da quelli in cui Dante aveva dovuto mendicare il pane per le corti; e ai tempi mutati si confacevano mirabilmente la cultura e il carattere del Petrarca.

I pontefici gli conferirono canonicati e altri benefici ecclesiastici, a Lombez, a Parma, in quel di Pisa, che gli permisero di godere d'una certa agiatezza e anche di ricusare, per non perdere la sua libertà, l'ufficio di segretario apostolico offertogli piú volte da Clemente VI, da Innocenzo VI e da Urbano V. Roberto, re di Napoli, lo onorò di doni e gli chiese come un favore la dedica dell'*Africa*. Carlo IV lo creò conte palatino e lo invitò piú volte alla sua corte. Jacopo da Carrara, signore di Padova, lo accolse lietamente nel 1349 e gli fece conferire colà un canonicato. I Fiorentini nel 1351 gli restituirono i beni confiscati al padre e mandarono a lui Giovanni Boccaccio per invitarlo a leggere nel loro Studio, invito che il Petrarca non accettò. In Arezzo la sua casa era considerata come luogo sacro. A Venezia, il Doge Lorenzo Celso lo volle seduto alla sua destra nelle grandi feste per la riconquista di Candia (1364).

Il P. e i Visconti.

Non meno prodighi d'onori furono al Petrarca i Visconti. Quand'egli venne definitivamente in Italia nel 1353, l'arcivescovo Giovanni lo indusse con mille offerte e preghiere a stabilire la sua dimora a Milano, dove infatti egli rimase per otto anni, fino al 1361, allontanandosene solo tratto tratto o per missioni affidategli dai Visconti o per inviti d'altri principi o per obbedire a quel suo genio che non lo lasciava posare lungamente in uno stesso luogo. I Visconti lo incaricarono d'onorevoli ambascerie a Venezia, a Praga presso Carlo IV, a Parigi, e di solenni orazioni; gli procurarono in città e in campagna l'agio d'un'esistenza tranquilla e solitaria; Galeazzo volle ch'ei levasse al fonte battesimale il suo figliuolo Marco (1355), e piú tardi, nel 1368, celebrandosi le nozze di sua figlia Violante col figlio del re d'Inghilterra, lo accolse alla mensa stessa dei principi.

Il *Bucolicum carmen*.

14. Negli ozi della sua villa di Garegnano presso Milano il Petrarca condusse a termine nel 1357 il *Bucolicum carmen*, che aveva cominciato non prima del 1346 e nel quale sono raccolte dodici egloghe di stampo virgiliano. Quivi sotto l'allegoria pastorale e in forma dialogica egli trattò argomenti svariati: della morte di re Roberto, della sollevazione di Cola, della corruzione della curia, del suo amore per

Laura e va dicendo. Di codeste egloghe non sarebbe facile intendere i reconditi sensi, se il poeta stesso o, come pare più probabile, un suo amico non si fosse curato di rivelarcene la chiave. Scarso è il valore artistico del *Bucolicum carmen,* perché la forma pastorale è quasi sempre in uno stridente contrasto colla contenenza. Appena in qualche luogo un caldo soffio di sentimento ravviva la monotona freddezza di quei componimenti.

La noia del P.

15. Ammirato e onorato da tutti, tanto agiato da poter sodisfare le sue inclinazioni e i suoi capricci e vivere dove e come meglio gli piacesse, il Petrarca poteva dirsi un uomo felice. Eppure egli non era mai contento, e le sue opere sono piene di querimonie. Aveva sortito da natura un temperamento malinconico, che lo rendeva sensibile ad ogni anche minima contrarietà e gli faceva provare disgusto di tutte le cose del mondo e scontentezza grande di sé. Di qui la sua irrequietudine e il suo perpetuo vagabondare in traccia di quella serena tranquillità che in nessun luogo trovava; una condizione d'animo insomma che può essere paragonata al penoso disagio morale di tante anime moderne. A fomentare poi quella sua innata tristezza, conferivano e il fiero dissidio de' suoi ideali colla realtà, e soprattutto il contrasto tormentoso che agitava il suo spirito.

Il Petrarca era infatti dominato da sentimenti contradittorî. Il suo amore per Laura, l'ardore con cui coltivava gli studi classici, la sua sete inestinguibile di gloria, la sua calda ammirazione per gli spettacoli della natura, l'affetto intenso per l'Italia e per Roma, la sua stessa giovanile vaghezza d'agghindature e di sollazzi, rivelano in lui un gagliardo sentimento d'umanità, che lo portava (ed è questa la nuova posizione spirituale per cui il Petrarca s'affaccia al Rinascimento) a cercare nell'uomo stesso la ragione e il conforto della vita e a sentire nel problema della vita umana il problema dell'universo. Di qui la sua avversione al naturalismo degli Averroisti e alle dottrine razionalistiche degli Scolastici, ed insieme il suo rifugiarsi nella fede religiosa, chè del problema della vita gli offriva una soluzione. Ma non era questa la soluzione di cui nella sua coscienza della dignità

dello spirito umano sentiva il bisogno; onde nasceva in lui un contrasto fra il suo amore della vita e del sapere e il sentimento religioso, sempre piú ravvalorato, dopo il 1332, da letture di libri sacri, specie delle confessioni di S. Agostino; fra la sua invincibile riluttanza alle rinunce dell'ascetismo e il desiderio di liberarsi dai lacci delle passioni e di guadagnare quell'eccelsa altezza della perfezione cristiana dove l'umano s'annulla nel divino. Tale contrasto, nel quale si riflettono le opposte tendenze spirituali del Medio evo e del Rinascimento, durò nell'anima del Petrarca quanto la vita di lui, ancorché dopo i suoi quarant'anni le aspirazioni religiose vi acquistassero una certa prevalenza. Il punto culminante di questa lotta è rappresentato dall'opera *De contemptu mundi,* detta anche *Secretum,* che il Petrarca scrisse nella solitudine di Valchiusa fra il 1342 e il '43; mentre il prevalere delle tendenze ascetiche si rispecchia nei trattati *De ocio religiosorum, De vita solitaria, De remediis utriusque fortunae.*

Il *Secretum*.

Il *Secretum* consta di tre dialoghi fra il Petrarca e S. Agostino, presente una donna fulgida di luce, che personifica la Verità. Il Santo, movendo da considerazioni sull'umana felicità e infelicità, rimprovera al Petrarca la soverchia cura dei beni terreni e la debolezza per la quale, pur sapendo di seguire una via torta, non riesce ad allontanarsene e a rivolgersi ai beni celesti. Indi i rimproveri divengono piú particolari; e l'autore si fa riprendere per la coscienza superba dell'ingegno, della dottrina e della bellezza corporale, per il desiderio degli agi, delle richezze e degli onori, per i peccati del senso, per la sua tristezza, figlia d'animo turbato, infine per l'amore di Laura e della gloria. Il Petrarca si difende abilmente, e quando il discorso cade su Laura, trova parole appassionate per esaltarla e mostrare come quell'amore lo distolga da ogni bassezza e lo sollevi verso l'Eterno. Il Santo ribatte via via le obbiezioni del peccatore e gli consiglia, come rimedio contro le lusinghe del mondo, la preghiera; ma quantunque il Petrarca ceda all'incalzar delle argomentazioni, pure si sente che non ne è nata in lui una ferma persuasione, e che sa di non poter rinunciare agli affetti piú cari al suo cuore.

S. Agostino rappresenta qui una voce che si faceva sen-

tire sempre piú alta e insistente nell'anima del poeta, la voce della religione, predicante la piena dedizione dello spirito all'ideale celeste. Quello era lo scrittore sacro che il Petrarca venerava sopra tutti e leggeva piú assiduamente, e il piú adatto ad essere scelto come collocutore in un dialogo in cui il poeta fa un'analisi profonda e una critica severa de' suoi sentimenti. Infatti anche il santo vescovo d'Ippona era stato scrutatore acuto e spietato dell'animo suo, in quelle mirabili *Confessioni* nelle quali è appunto ritratta la storia intima della sua faticosa conversione.

I trattati *De vita solitaria,*

16. Nel 1346 in Valchiusa il Petrarca pose mano al trattato in due libri *De vita solitaria,* che finí solo dieci anni dopo a Milano. In esso egli vagheggia l'ideale ascetico d'una perfetta solitudine dove l'uomo, libero da ogni passione terrena, possa vivere in piena dimestichezza con Dio. E di questa vita, lontana da ogni cura di famiglia o di Stato, tutta dominata dalle aspirazioni celesti, tesse l'elogio, contrapponendola alla vita affaccendata e spesso viziosa del cittadino e adducendo numerosi esempi di eremiti famosi, da Adamo a Pietro l'Eremita e a San Bernardo. Le esagerazioni in cui cade, le contradizioni che si possono rilevare tra le massime quivi esposte e la vita stessa del Petrarca, le frequenti incertezze, mostrano che lo scrittore non parla con piena sincerità di convinzione. Come egli stesso confessa, le passioni lo avvincevano ancora, e l'idealità che veramente gli arrideva e che in alcun luogo dell'opera stessa celebra con calda eloquenza, non era proprio quella dell'asceta. Egli s'augurava sí una vita tranquilla e solitaria, ma tale che alle devote consolazioni gli concedesse d'unire gli studi letterari, una vita insomma che tramezzasse fra quella dell'asceta e quella dell'erudito. La pace e la felicità che gli potevano venire dalla fede, a lui non bastavano; le cercava anche nell'intimo della sua coscienza, nell'umana attività del suo spirito.

De ocio religiosorum,

Nel 1356 furono finiti dal Petrarca anche i due libri *De ocio religiosorum,* che aveva cominciati nel 1347 e dedicati ai monaci della Certosa di Montrieux, dove era stato pur allora a visitare il fratello Gherardo. In essi esalta i piaceri e i vantaggi della vita monastica di fronte alle inquietudini

e ai dolori della vita mondana e predica la vanità di tutte le cose terrene. Anche qui però l'uomo del Rinascimento fa capolino nelle citazioni di detti e di esempi classici e nell'ammirazione del mondo romano.

De remediis utriusque fortunae.

Piú arido nell'esposizione e piú rigidamente ascetico è il trattato *De remediis utriusque fortunae*, che fu composto fra il 1360 e il '66. Nelle due parti in cui è diviso, il Petrarca si propose di raccogliere considerazioni morali atte rispettivamente a impedire che l'uomo si lasci sedurre dal favore della fortuna e si perda d'animo per i colpi dell'avversità. I beni e i mali dello spirito e del corpo, di tutte le età e di tutte le condizioni sociali, i piú fausti eventi e i piú piccoli accidenti fortunati, le piú tremende disgrazie e i piú tenui incomodi sono presi in considerazione in brevi capitoli spicciolati, di forma dialogica. Nella prima parte il Gaudio o la Speranza, nella seconda il Dolore o la Paura enunciano in poche parole un piacere o un danno presente o imminente, e la Ragione risponde dimostrando con argomenti desunti per lo piú da Boezio, da Seneca, da Cicerone e dal poemetto di Arrigo da Settimello, che non c'è motivo né di gioia né di dolore, perché tutto è vano e nulla ha importanza sulla terra. Un tetro pessimismo domina quindi quest'opera; il Petrarca vi esagera il suo proprio sentimento, sicché non di rado si contradice e pur biasimando certi diletti che corrispondono alle sue inclinazioni, non può a meno di indugiarsi a parlarne con manifesto compiacimento.

Gli ultimi anni.

17. Lasciata Milano nel 1361, il Petrarca dopo un non lungo soggiorno a Padova, si stabilí a Venezia nel 1362. Quivi il Senato gli concesse per abitazione il palazzo Molin sulla riva degli Schiavoni in cambio dell'impegno che il Petrarca assumeva di lasciare morendo la sua biblioteca alla Repubblica. Di là egli faceva frequenti gite a Padova, dove aveva il canonicato e dove lo invitava Francesco da Carrara, e a Pavia, dove Galeazzo Visconti gli aveva probabilmente apprestata comoda dimora.

A Venezia nel 1366 quattro giovani studiosi, discorrendo del Petrarca, conchiusero dicendolo un dabben uomo, ma ignorante *(virum bonum sine literis)*. Egli lo seppe e per

rimbeccarli compose (1367) un opuscolo intitolato *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia.* La coscienza del proprio valore lo rendeva intollerante d'ogni critica, e già alcuni anni addietro (nel 1355) aveva scagliato quattro libri di *Invettive* contro un medico, che lo aveva biasimato per certo consiglio dato a papa Clemente VI. Queste invettive e l'opuscolo contro i giovani veneziani sono importanti non solo come documenti del carattere del Petrarca, ma anche perché mettono in evidenza l'avversione di lui alla scienza medievale. La medicina, divenuta in quel tempo un ammasso di prescrizioni empiriche e pedantesche e di vuote ciarle, è da lui assalita colle armi della critica e del ridicolo. Quei giovani lo avevano biasimato specialmente perché non s'acconciava a chinare il capo all'autorità d'Aristotile; e il Petrarca ne prende occasione a istituire un paragone tra Platone e lo Stagirita e a proclamare la superiorità di quello su questo combattendo cosí le dottrine e i metodi degli scolastici e degli averroisti.

Nel 1368 si trasferí nuovamente a Padova e alternò poi il soggiorno in questa città coi soliti viaggi e con frequenti gite ad Arquà, paesello dei colli Euganei, dove possedeva una piccola casa e un poderetto. Quivi si ridusse a vivere nel 1370 insieme colla figliuola naturale Francesca, moglie a Francescuolo da Brossano — il figlio Giovanni gli era morto nel 1361 — e passò, eccettuati non lunghi intervalli, gli ultimi anni di sua vita fra la lettura, la preghiera e le occupazioni campestri. La sua salute era intanto andata deperendo, e la mattina del 19 luglio 1374 fu trovato morto nel suo studiolo col capo chinato sopra un libro. Il dolore per la sua morte fu universale, e solenni onoranze funebri, alle quali intervenne il Signore di Padova con quattro vescovi, gli furono rese in Arquà, dove il suo corpo riposa in un grande sarcofago sorretto da quattro colonne, dinanzi alla chiesa. Il patto ch'egli aveva stretto colla repubblica di Venezia rispetto alla sua biblioteca, non poté, qualunque ne sia stato il motivo, essere attuato e i suoi libri andarono dispersi.

La morte.

Il Canzoniere.

18. Come rinnovatore dell'arte e degli studi classici e come erudito, il Petrarca ha certamente grandissimi meriti; ma la

sua gloria poggia principalmente, e a buon dritto, sui meriti suoi di poeta volgare. Tuttavia non può far meraviglia ch'ei s'aspettasse fama piú larga e piú durevole dalle opere che gli erano costate piú lunga e continua fatica, dall'*Africa*, dagli altri versi latini, dalle grandi opere d'erudizione, che non dalle poesie ch'era venuto componendo in italiano per isfogare i suoi sentimenti. L'autorità e l'esempio di Dante non avevano vinti i pregiudizi contro la lingua del popolo, che molti continuavano a giudicare adatta solo alla trattazione di materia amorosa e leggera; e il Petrarca, fissa la mente in que' suoi piú solenni lavori, chiamava classicamente le rime *nugae* o *nugellae*, e diceva di vergognarsene come di cosa buona a dilettare il volgo e le persone incolte. Non è dubbio però ch'egli facesse grande stima anche di questi, agli occhi suoi, minori frutti del suo ingegno; con tanta cura egli venne modificando, correggendo, rifacendo, ordinando le rime fino negli anni piú tardi della sua vita.

La composizione.

Aveva cominciato a comporne in gioventú, almeno fino da quando s'era sentito preso d'amore per la bella Provenzale, e quelle rime erano andate attorno alla spicciolata e a gruppi, gradite agli innamorati e a quanti si dilettavano di poesia volgare. Prima del 1350 concepí il disegno di raccoglierle e ordinarle; ma la raccolta, della quale compilò varie redazioni alquanto diverse nel numero e nell'ordine delle rime, non ebbe mai da lui definitivo suggello; tant'è vero che ancora l'anno prima della sua morte prevedeva il caso che altre nuove composizioni vi si potessero aggiungere. La redazione che rappresenta l'ultima volontà del poeta, si conserva in un manoscritto della Biblioteca Vaticana (Lat. 3195) vergato, dopo il 1366, su bella pergamena in parte dal poeta stesso e in parte da un amanuense, che lavorò sotto la sua direzione e sorveglianza. È intitolata *Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*, cioè frammenti, parti della sua opera di poeta volgare, considerata come un tutto contrapposto al complesso delle scritture latine. Infatti il canzoniere del Petrarca — non vi ha motivo per abbandonare questo appellativo generico che i posteri diedero a quella raccolta *rerum vulgarium* e che finí col diventare un

titolo, quasi *Il Canzoniere* per antonomasia — non comprende tutte le sue rime, anzi è una scelta fatta da lui stesso giusta criteri, forse estetici, che è difficile, se non impossibile, determinare, e ordinata secondo che portavano le ragioni, talvolta e con varia fortuna tra loro contrastanti, della cronologia, dell'arte e della psicologia.

L'ordinamento.

Il *Canzoniere* è diviso in due parti distinte l'una dall'altra « non per l'avvenimento esteriore e accidentale della morte di Laura, come vuole un'antica tradizione, ma per un fatto intimo al poeta stesso: la sua conversione morale, che nel 1343 diede a lui occasione di comporre in latino il *Secretum* ». Come a storia schietta e sincera ch'esso è, dell'anima del poeta, gli sta *naturalmente* a base un ordinamento cronologico, poiché al succedersi nel tempo dei vari stati dell'anima corrispose la composizione delle rime che rispettivamente li rispecchiano e corrisponde in generale il loro collocamento nella raccolta. Ma come il sonetto proemiale *Voi che ascoltando,* e quei primi sonetti in cui il Petrarca ricorda il tempo e l'occasione del suo innamoramento, furono certo scritti quand'egli pose mano a radunare le sparse rime, cosí è sicuro che egli raggruppò insieme poesie composte in tempi diversi, ma ispirate da un unico soggetto o da situazioni consimili, e che tra le rime d'un periodo ne inserí altre di data piú remota o piú recente, che giovassero a meglio colorire e lumeggiare un pensiero altrove appena accennato o il graduale trapasso da uno stato d'animo a un altro. Cosí le ragioni dell'arte e della psicologia la vinsero non di rado sulle ragioni del tempo.

Le poesie riunite dal Petrarca nella sua raccolta sono: 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, in tutto 366 componimenti, dei quali la massima parte si riferisce all'amore per Laura. Quelli che trattano d'altri diversi argomenti, sono appena una trentina e, secondo l'intenzione dell'autore, devono rimanere frammisti agli amorosi per entro alle due parti del *Canzoniere,* e non essere radunati in una terza sezione *(Rime di vario argomento)*, arbitrariamente formata da alcuni editori.

19. Laura nelle rime del Petrarca non è né un rigido tipo

di perfezione astratta come le donne dei trovatori provenzali e dei Siciliani, né un mistico ideale come la donna angelicata dei poeti del nuovo stile. Ella è una donna reale, di cui il poeta spesso descrive le bellezze fisiche: i biondi e crespi capelli, che sciolti le si diffondono sul volto e che l'aria sparge e raccoglie ed intreccia; i begli occhi lucenti; le guance « che adorna un dolce foco »; « il bel giovenil petto »; « le man bianche e sottili ». Egli la vede ridere, piangere, impallidire, sdegnarsi, coprirsi il volto di un velo, passare in cocchio o in barca, sedersi all'ombra di un albero; e questi vari atteggiamenti gli porgono soggetto alle sue rime, come i piccoli fatti della vita di lei: una breve assenza da Avignone, il ritratto che ne dipinse il pittore senese Simone di Martino, una sua malattia. Il Petrarca la ama perché donna e perché bella, non come simbolo di virtú, come riflesso della bellezza infinita, come guida alla beatitudine eterna. Qualche volta, è ben vero, par ch'ei s'accosti all'ideale vagheggiato da Dante e dai poeti fiorentini dell'ultimo Dugento. Questi infatti e piú Cino da Pistoia devono essere stati oggetto di studio per il giovinetto Petrarca, talché non fa meraviglia che egli serbi tracce della loro arte, nonché di quella dei provenzali, in certe idee e in alcune reminiscenze formali. Ma con tutto ciò, egli rimane profondamente originale, perchè la sua poesia non deriva dalla scuola, ma è figlia d'una forte ispirazione individuale, che libera s'eleva fuori dalle pastoie della convenzione.

Laura nel *Canzoniere.*

L'amore del Petrarca, quale ci appare nel *Canzoniere,* è vivo, intenso, umano, non scevro di desideri sensuali; ma non suscita nel cuore di lui tempeste violente; è sempre calmo e sereno, sí che il poeta può osservare i moti del proprio cuore e rappresentarli con arte squisita. Cosí il suo dolore. La severa onestà di Laura frenò e represse i palpiti d'amore che il suo giovine e gentile adoratore aveva desti in lei e se qualche volta una parola, un sorriso, uno sguardo, un saluto poté lasciarli trasparire, solitamente ella si mantenne fredda e sdegnosa verso di lui. Di qui la tristezza che pervade il *Canzoniere,* e la soave melanconia in cui il Petrarca si culla. Il suo dolore non rende mai note tragiche: ad esso

L'amore del Petrarca

si mescola un'arcana dolcezza; piangere è per il poeta il supremo diletto. Cosí nella natura delicatamente sensibile del Petrarca amore e dolore s'addolciscono in un sentimento di tenerezza accorata.

Le rime per M. Laura nella prima parte del *Canzoniere.*

20. Conosciuto il carattere e le condizioni dell'amore del Petrarca, è agevole intendere com'esso non abbia uno svolgimento esteriore e come Laura debba apparire nel *Canzoniere* rigida e priva di vita spirituale. La lotta che forse si combatté nell'anima di lei, ci rimane ignota; possiamo appena intravederla, anzi indovinarla da qualche fuggevole accenno del suo poeta. Ma in tutta la sua pienezza ci sta invece dinanzi la vita interiore di lui, ritratta con mirabile finezza d'analisi psicologica nel *Canzoniere.* Se vede Laura, se egli dimora lungi da lei, se parte di Provenza, sempre pensieri e sentimenti nuovi, sottili variazioni del pensiero e del sentimento dominante, rampollano nella sua anima e trovano la loro espressione nelle rime.

Il bel pratello in riva alla Sorga, dove un giorno aveva veduto Laura meriggiare all'ombra d'un albero, circonfusa da una pioggia di fiori, gli ispira la canzone famosa *Chiare, fresche e dolci acque,* nella quale un pensiero soavemente malinconico, uno stanco desiderio di morte s'associa alla rappresentazione fantastica d'uno spettacolo e d'un godimento paradisiaci. Dalla scena, ritratta colla piú delicata eleganza, alita un'aura di primavera verde e fiorita. Anche nella canzone *Di pensier in pensier di monte in monte,* il poeta è librato tra il dolore e la speranza; egli è forse in Italia, nei dintorni di Parma; cerca la solitudine sul margine d'un rio, per monti, per selve, in una valle ombrosa, sur un'alta vetta, e dovunque gli appare l'immagine della donna amata, nell'acqua, sull'erba, sul tronco d'un albero, sulle nubi, e quell'immagine gli ridesta il ricordo della realtà dolorosa e insieme anche una vaga speranza d'amorosa corrispondenza. Cosí egli s'abbandona a un dolce fantasticare, e l'illusione vagheggia come realtà, per tornare poco dopo alla consueta malinconia. Nel suo cuore è un succedersi di sentimenti vari che s'alternano con tranquillo ondeggiamento. La solitudine stessa e la pace che pure con sí intenso affetto ama e ri-

cerca, gli vengono in uggia in certi momenti, e per fuggire il pensiero che lo rode, cerca anzi la folla, « tal paura ha di ritrovarsi solo » (son. *O cameretta*).

Sappiamo già come un vivo contrasto fra le passioni terrene e il sentimento religioso si dibattesse continuamente nel cuore del Petrarca. Anche nel *Canzoniere* troviamo rappresentato questo contrasto. Talvolta il poeta benedice il giorno e l'ora del suo innamoramento, gli occhi di Laura, le lagrime che sparge per lei, ed è persuaso che nulla vi sia di disonesto nel suo amore e che anzi il suo cuore ne sia purificato; ma tal altra egli condanna quel suo vaneggiare dietro alla bellezza terrena, si sente tratto a perdizione da quell' amore e chiede a Dio misericordia della sua debolezza. È un'alternativa dolorosa di sentimenti contradittorî, che mai non s'accheta, perché il Petrarca non ha la forza di soffocare il desio che lo porta verso Laura, mentre questo non riesce a vincere gli scrupoli della coscienza religiosa. Egli sa di correre alla morte e vorrebbe, ma non può, arrestarsi sulla china fatale. Codesta situazione è espressa nella maniera piú compiuta e piú poetica nella canzone *I' vo pensando e nel pensier m'assale Una pietà sí forte di me stesso,* che ci raffigura con plastica efficacia il contrasto tra la ragione e il senso, e della quale il concetto si assomma nel verso finale *E veggio il meglio ed al peggior m'appiglio.* Giustamente fu detto che in essa il contenuto del *Secretum* è diventato poesia.

Le rime per Laura nella seconda parte del *Canzoniere.*

21. Con questa canzone comincia la seconda parte del *Canzoniere,* nella quale il dissidio fra i pensieri terreni e le aspirazioni celesti viene poi attutendosi per il prevalere definitivo di quelle tendenze mistiche che vedemmo specchiarsi anche in alcune opere latine del poeta (pag. 217 sgg.).

Tale cambiamento nel tono delle rime è in gran parte determinato dalla morte di Laura. In sulle prime il dolore conduce il poeta presso alla disperazione; egli si sente solo nel mondo; gli spettacoli di natura piú deliziosi non hanno ormai attrattive per lui, e angosciosi gli s'affacciano i ricordi del passato felice. Ma poi egli raffrena gli impeti del suo dolore, e altre idee, altri sentimenti acquistano l'impero della

sua anima. Adesso egli immagina che Laura scenda dal cielo benigna e pietosa a confortarlo, ascolti la lunga istoria delle sue pene, si commuova ai suoi lamenti e risponda ai suoi sospiri. La realtà non contrasta piú inesorabile ai sogni del poeta, che s'abbandona soavemente al suo dolce fantasticare. Cosí in Laura morta palpita una vita interiore che Laura viva non aveva mai avuto nel *Canzoniere*. Ella è trasfigurata; l'amore è purificato di tutto ciò che aveva di terreno; cosí che il Petrarca può ormai senza rimorsi accarezzare il suo sentimento e bramare di congiungersi a lei. L'amore per Laura morta è scala al conseguimento dell'eterna beatitudine, alla quale soltanto anela il poeta, perché non v'è piú nulla che gli riesca gradito sulla terra. Trasportato in cielo dal suo pensiero, egli rivede lassú Laura, bella nella gloria dei beati e non d'altro desiderosa che d'aver lui al suo fianco. Tuttavia a quando a quando il rimorso de' suoi *non degni affanni* risorge e il *Canzoniere* finisce colla canzone alla Vergine, dove il poeta invoca il perdono e la liberazione da ogni affetto e da ogni dolore terreno.

Le rime di vario argomento.

Il mutamento avvenuto nell'anima del Petrarca si manifesta anche nella distribuzione che per ragione cronologica vengono ad avere nel *Canzoniere* le rime d'argomento vario, le quali, come abbiamo detto, si frammischiano in esiguo numero a quelle amorose. Ispirate dalla carità della patria, dallo sdegno per la corruzione della Chiesa, dal desiderio della gloria, dall'amicizia, dalla devozione ai potenti, da sentimenti insomma che s'attengono alle cose mondane, esse sono quasi tutte comprese nella prima parte. Ivi le due canzoni, di cui già s'è fatto parola, all'Italia e allo *Spirto gentil* e i sonetti contro la Curia; ivi la canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole*, composta quando il Petrarca per gli inviti di Parigi e di Roma vide prossimo ad avverarsi il sogno piú ardente della sua vita, la coronazione; ivi gli incitamenti alla crociata del 1333 (canz. *O aspettata in ciel;* son. *Il successor di Carlo).* In un sonetto *(Vinse Annibal)* egli esorta Stefano Colonna il giovane a seguire animosamente e a compiere la vittoria riportata sugli Orsini (1333); in un altro lamenta la morte di Cino da Pistoia *(Piangete donne);*

in più altri scrive ad amici intorno a vari soggetti morali e storici, od invia loro doni o risponde alle loro missive. La seconda parte del *Canzoniere* è tutta signoreggiata dal pensiero della vita futura. Le poche rime che non hanno la loro principale ispirazione nel rimpianto o nella esaltazione di Laura, o trattano argomenti morali e religiosi o lamentano la morte d'amici del poeta.

L'arte del Petrarca nel *Canzoniere*.

22. Abbiamo notato come l'amore e il dolore del Petrarca siano placidi e calmi, sicché egli può essere vigile osservatore e minuto descrittore degli stati dell'animo suo. Spesso anzi accade che vi ragioni su con sottigliezza soverchia e tragga il ragionamento a conclusioni strane o a sentenze generali, che raffreddano nel lettore l'impressione d'una vivace dipintura psicologica (vedansi per es., fra i molti, i sonetti *Io mi rivolgo indietro; Del mar tirreno alla sinistra riva; Quando giugne per gli occhi; Più volte già del bel sembiante umano,* ecc.). L'ispirazione rimane vinta dalla riflessione e il poeta si sforza di supplire all'interno calore che vien meno, mediante gli artifici del raziocinio e della rettorica. Di qui anche un uso eccessivo d'allegorie e di personificazioni, che pur dando luogo a squisite bellezze di forma, annebbiano la schietta e fresca espressione del sentimento individuale.

Ma la riflessione, che talvolta prende la mano al Petrarca, è in lui accompagnata da un vigore straordinario di fantasia, per il quale pensieri e affetti assumono atteggiamenti svariatissimi e si rivestono d'immagini sempre nuove e smaglianti. Il poeta si trattiene a contemplare con profondo compiacimento tutto ciò che gli appare bello e poetico: le fattezze della sua donna, una particolare espressione di quel volto, la sua propria condizione d'innamorato doloroso, le lotte dell'anima sua. Di quanto gli appare bello e poetico ricerca ogni parvenza, vuol gustare ogni effetto, e tutto si studia di rappresentare colla più efficace vivezza. Si direbbe che l'impressione estetica sopraffaccia e quasi cancelli per un momento ogni altra commozione. Si veda, per esempio, con quale copia d'immagini e d'osservazioni il Petrarca lodi gli « occhi leggiadri dov'Amor fa nido » nelle tre canzoni cosid-

dette sorelle: *Perché la vita è breve; Gentil mia donna i' veggio; Poiché per mio destino.* Egli compone quattro sonetti per rappresentare Laura piangente e moltiplica con mirabile gioco di fantasia le descrizioni di lei variamente atteggiata. Talvolta, trovata un'immagine o un paragone, vi s'indugia talmente che il pensiero che dovrebbe riceverne rilievo passa in seconda linea e il secondario diventa principale. Questo accade, per esempio, nel sonetto *Movesi il vecchierel canuto e stanco* e nella canzone *Nella stagion che il ciel rapido inclina,* nella quale il poeta volendo rappresentare la perenne sua inquietudine, snocciola una sequela di paragoni vaghisssimi, anzi di stupendi quadretti. Nel ritrarre la realtà esteriore egli la idealizza in fogge indeterminate ed evanescenti, cosí che non è sempre agevole ravvisarla, e per esempio, ben pochi dati chiari e sicuri si ricavano dal *Canzoniere* intorno alla vita di Laura e alle vicende esteriori del Petrarca. Lo sfondo su cui spicca la figura della donna amata è solitamente la campagna, un paesaggio verde e fiorito, sfolgorante di luce sotto il sole primaverile. Il poeta era sensibilissimo alle bellezze della natura (di che fanno fede anche le sue opere latine) e si compiaceva d'immaginare una mutua corrispondenza di sentimenti tra il suo cuore e il mondo esterno; epperò un soave colorito idillico si diffonde su tutta la raccolta delle sue cose volgari.

Nelle quali il Petrarca cercò con lungo studio l'eleganza e la chiarezza della forma. Fra le immagini egli sceglieva le più belle e gentili e queste lavorava con lima fine e incontentabile, come dimostrano alcuni suoi autografi a noi pervenuti. Dotato d'un gusto squisito e d'un orecchio delicatissimo, egli ingentilí la lingua, togliendole quella crudezza d'espressioni e asprezza di suoni che ha ancora presso Dante e ne sviluppò l'elemento musicale, sí da farne una lingua melodiosa del tutto moderna. Alcuni suoi versi sono divenuti proverbiali e furono ripetuti tali e quali da poeti posteriori di qualche secolo; sí perfetta è la forma che egli seppe dare ai concetti della sua mente. Cosí i suoi versi hanno una dolcissima armonia, e le forme metriche assumono per

opera di lui quell'assetto definitivo che meglio s'addice alle necessità della contenenza e del ritmo.

Il sonetto, come componimento adatto nella sua brevità alla rappresentazione di situazioni fuggevoli e di tenui gradazioni del sentimento, fu assai largamente usato dal Petrarca, che nei quartetti preferí la forma a rime incrociate (A B B A) e variò con maggior libertà la testura ritmica delle terzine. Nei sonetti egli cade facilmente in quelle sottigliezze di che lo abbiamo ripreso; laddove nelle ampie volute della canzone evita di solito quel difetto, potendo liberamente effondere la piena del sentimento e svolgere la sua analisi psicologica. Per merito suo codesta solenne forma della lirica italiana salí d'un tratto ad insuperata perfezione, e ne furono definitivamente fermate le regole quanto al numero delle stanze, al numero e alla qualità dei versi in ciascuna stanza e all'ordine delle rime.

Ricercatezze.

Ma nello studio delle bellezze formali il Petrarca non seppe sempre mantenersi entro ai giusti confini, onde nelle sue rime l'eleganza diviene talvolta ricercatezza e affettazione. Egli abusa volentieri delle antitesi, come per esempio nel sonetto *Pace non trovo e non ho da far guerra,* dove con una serie di pensieri contrapposti vorrebbe rappresentare il dubbio stato dell'animo suo e non riesce se non a far prova d'una meschina abilità. Non s'accontenta di paragonare ad oro le trecce di Laura, ad ebano le ciglia, a neve le gote, a perle i denti, a rose le labbra, ma addirittura usa il paragone in luogo della cosa paragonata. Si compiace di bisticci e giuochi di parole e di questi si vale per designare la sua donna *(l'aura, lauro).* E l'un artificio intreccia con l'altro, come là dove per dire che il suo dolore per la crudeltà di Laura lo fa struggere in lagrime, dice che « Amor conduce lagrimosa riva *(un rivo di lagrime)* a piè del duro lauro, c'ha i rami di diamante e d'or le chiome » (sestina *Giovene donna).*

Le estravaganti.

23. Le rime che il Petrarca non reputò degne d'entrare nella raccolta, accuratamente ordinata ed elaborata, si sogliono chiamare *estravaganti.* Sono abbastanza numerose e non tutte certamente ci appaiono meritevoli dell'ostracismo a cui

il poeta le condannò. Alcune si riferiscono all'amore di Laura; altre ad altri amori; altre sono sonetti di risposta ad amici o ammiratori; altre infine hanno argomento politico. Famosa tra quest'ultime e pregevole per nobiltà di concetti e calore di stile è la canzone che il Petrarca scrisse nel 1341 per celebrare Azzo da Correggio divenuto signore di Parma (cfr. qui addietro pag. 209).

I *Trionfi*.

24. I medesimi stati d'animo che troviamo espressi liricamente nel *Canzoniere,* sono rappresentati in forma epico-allegorica nei *Trionfi,* poema in terza rima, che il Petrarca cominciò a comporre intorno al 1352, lavorandovi poi ad intervalli, straccamente, fino agli ultimi mesi della sua vita. Cessato ogni contrasto nella sua anima, egli poté con pacatezza rifare la storia della propria vita e della propria coscienza e volgerla ad ammaestramento degli uomini.

L'argomento.

I *Trionfi* sono il racconto d'una visione che il poeta immagina d'aver avuto in Valchiusa al riaprirsi della primavera, in un lontano anniversario del giorno « che fu principio a' *suoi* lunghi martiri ». Troneggiante sur un carro trionfale gli appare Amore e dietro a lui la folta schiera degli amanti famosi antichi e moderni, favolosi e storici. Il poeta stesso rimane preso d'una giovinetta « pura assai piú che candida colomba », e tutti sono tratti prigionieri a Cipro, nel regno del Dio (*Trionfo d'amore,* in quattro canti). Cosí il Petrarca simboleggia il suo innamoramento e la fiamma di sensualità onde per alcuni anni egli arse. Ma Laura, forte della sua onestà, seppe celare o reprimere i suoi sentimenti e cosí frenare gli impeti del suo amatore e domarne lo spirito. Perciò nei *Trionfi* ella resiste all'assalto d'Amore, che non riesce a catturarla. Anzi Laura, circondata dalle donne antiche illustri per castità, aiutata dalle piú belle virtù muliebri, che qui appaiono personificate, lo vince, lo disarma, e dopo aver liberati i prigionieri, tra i quali il Petrarca, va ad appendere le spoglie del suo trionfo nel tempio della Pudicizia in Roma (*Trionfo della Pudicizia,* un canto). Nella quale azione è allegoricamente rappresentata la purificazione dell'amor del poeta, fattosi per opera della virtú di Laura, di sensuale che era, casto e ideale.

Mentre da Roma Laura s'avvia verso Provenza, le si fa incontro la Morte, vantando la sua irresistibile possa, e collo strapparle dalla testa un crin d'oro la uccide. La notte successiva la bella morta appare in sogno al Petrarca e ragiona lungamente e affettuosamente con lui (*Trionfo della morte*, in due canti).

Dopo la morte di Laura lo spirito del poeta andò sempre più volgendosi a pensieri di religione e di misticismo, e la fiducia che in sulle prime egli ebbe, di poter assicurare a lei ed a sé fama imperitura co' suoi versi, cedette ben presto alla coscienza della vanità di ogni cosa mondana. Codesti pensieri e sentimenti sono rappresentati nei *Trionfi* che seguono a quello della Morte.

Adunati « sotto le insegne d'una gran reina » cioè della Fama, sfilano nella visione dinanzi al poeta gli antichi e i moderni, celebri nelle armi e nelle lettere (*Trionfo della Fama*, in tre canti). Sennonché il Sole, sdegnato perché la Fama riesce a vincere il Tempo, affretta il suo corso per debellare quella trionfatrice della Morte (*Trionfo del Tempo*, un canto). Il poeta, rattristato dallo spettacolo della caducità delle cose terrene, vede allora nell' accesa fantasia un nuovo mondo fuori dello spazio e del tempo, scevro di mali, tutto pervaso dall'eterna e beatifica influenza del sommo Bene presente. Ivi i buoni trionferanno e ivi il poeta rivedrà, Dio permettente, Laura, fulgida della sua bellezza corporea fatta immortale (*Trionfo dell'Eternità*, un canto).

Il concetto fondamentale.

Il concetto etico fondamentale dei *Trionfi*, rampollante dall'esperienza che di tutte le vanità umane aveva fatto il poeta, è che le aspirazioni dell'uomo devono volgersi all'eternità, a Dio, che non ha mai fallito promessa e che darà ai buoni l' eterna gloria del cielo. Questo concetto, in cui si riassume il fine didascalico dell'opera, aveva informato tutta la morale del medio evo e già appariva, atteggiato in una foggia non dissimile da quella del poema petrarchesco volgare, nel *De Consolatione* di Boezio e in un luogo dell'*Africa*. I trionfi degl'imperatori romani, di cui gli parlavano le storie e che vedeva rappresentati dalle arti del disegno, suggerirono al Petrarca l' idea della principale invenzione

della sua allegoria; probabilmente un'elegia d'Ovidio (*Amorum*, 1, 2) e qualche accenno di scrittore medievale gli suggerirono in particolare l'idea del Trionfo d'Amore. Com'è naturale, l'elemento classico abbonda nei *Trionfi*, massime nella scelta e nella figurazione dei seguaci delle varie persone allegoriche; ma vi ha larga parte anche la tradizione medievale, cui si ricollegano, se non altro, la forma della visione e l'uso delle personificazioni.

Il P. e Dante.

Conscio della sua profonda e nuova erudizione e inebriato d'ammirazione per tutto che fosse antico, il Petrarca affettò sempre un certo olimpico disdegno per Dante, di cui sentiva, ma non riusciva a spiegarsi criticamente l'arte stupenda. Ma quantunque anche nella poesia volgare, come nello scriver latino egli si studiasse sempre di sfuggire alla nota d'imitatore, pure nei *Trionfi* si manifesta evidente l'efficacia della *Divina Commedia*, non pur nel metro, ma in molte particolari reminiscenze di parole, di frasi, di suoni, nel dialogo del poeta con Massinissa e con Sofonisba, in certe altre immaginazioni e forse nell'idea stessa di collegare la glorificazione dell'amata con un intento di moralità.

Valore artistico dei *Trionfi*.

Anche i *Trionfi*, sebbene il Petrarca non abbia potuto dar loro l'ultima mano, sono in generale ammirabili per la fine eleganza della lingua e dello stile, per la dolce armonia del verso, per la vivezza delle immagini e delle similitudini. Ma quelle figure allegoriche mancano di vita; i lunghi cataloghi di nomi stancano il lettore colla loro arida monotonia, e gli episodi in cui i personaggi veduti dal poeta sono introdotti a parlare con lui, riescono freddi e vuoti. Vero calore di sentimento non vi è se non là dove il Petrarca ritorna col pensiero alla sua Laura, narra del suo innamoramento, descrive la morte di lei e riferisce il colloquio che in sogno ebbe colla bella morta. Egli la vede spegnersi soavemente come un chiaro lume « cui nutrimento a poco a poco manca »; nel suo niveo pallore ella non pare morta, ma addormentata in un dolce sonno. Tutto in quella scena è delicato e profondamente sentito; la morte stessa par bella nel bel viso di Laura. In sogno ella gli parla della beatitudine celeste, gli confessa il suo amore per lui e gli

spiega perchè in terra gli si mostrasse sdegnosa e lo tenesse sospeso in una crudele alternativa di disperazione e di speranza. Qui Laura ci appare cosí palpitante di vita come forse in nessun luogo del *Canzoniere*. Gli è che qui l'epopea cede alla lirica e il poeta può ancora sfoggiare la sua mirabile attitudine d'osservatore e descrittore dell'anima umana, attitudine nella quale precipuamente consiste la gloriosa originalità del Petrarca.

Bibliografia

De Sade, *Mémoires pour la vie de F. Pétrarque*, Amsterdam 1764-67, 3 voll. A. Bartoli, *Storia*, vol. VII. A. Gaspary, *Storia*, vol. I, cap. XIII e XIV. G. Volpi, *Il Trecento*, 2.ª ediz., Milano 1907, cap. II. Mezières, *Pétrarque*, nuova ediz., Parigi 1895. B. Zumbini, *Studi sul Petrarca*, Firenze 1895. G. Finzi, *Petrarca*, Firenze 1900. G. J. Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano 1877. E. Calvi, *Bibliografia analitica petrarchesca (1877-1904) in continuazione a quella del Ferrazzi*, Roma 1904. Per le pubblicazioni petrarchesche uscite nell'occasione del sesto centenario dalla nascita del poeta, A. Della Torre nell'*Arch. stor. ital.*, disp. 1.ª del 1905 e E. Carrara, nel *Giorn. stor. d. letterat. ital.*, XLVII, 1906, p. 88 sgg. Le edizioni speciali di alcune singole opere saranno citate a' lor luoghi; qui si ricordino soltanto *F. Petrarchae Opera omnia*, Basilea 1554 e 1581. — **3**. G. Fracassetti, *Francisci Petrarchae epistolae de rebus familiaribus et variae*, Firenze 1859, in 3 voll., e dello stesso la traduzione di queste epistole con largo commento, Firenze 1863-67, in 5 voll. G. Fracassetti, *Lettere senili di F. P.* Firenze 1869, 2 voll. Per il testo delle *Familiari* e i ritocchi introdottivi dal P. vedi un importante spoglio in H. Cochin, nel volume miscellaneo *F. Petrarca e la Lombardia*, Milano 1904 p. 131 sgg. Le *Epistolae metricae*, in *F. P. poemata minora*, 3 voll. a cura di D. Rossetti, Milano 1829-34. D. Magrini, *Le epistole metriche di F. Petrarca*, Rocca S. Casciano 1907. — **4**. Fra i moderni il piú valoroso campione di madonna Laura De Sade è F. D'Ovidio in due articoli della *N. Antol.*, S. III, vol. XVI, 1888. Gli oppositori hanno per lo piú il torto di voler sostenere altre candidature, le quali in generale non valgono, quanto a solidità di prove, quella della De Sade. Perciò mi restringo a citare un articoletto di H. Hauvette, nel *Bulletin italien*, II, 1902, dove sono posti in evidenza alcuni punti deboli della più comune opinione senza che si voglia sostituirgliene una altra. — **6-7**. P. De Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, 2.ª ediz., Parigi 1907, in 2 voll. G. Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica*, trad. dal tedesco, Firenze 1888-90, vol. I, lib. I. Per gli studi greci del Petrarca, vedi una lunghissima nota di O. Zenatti, *Dante e Firenze*, 1903, pp. 282-325 e i due lavori di F. Lo Parco, *Petrarca e*

Barlaam, Reggio Calabria 1905, *Gli ultimi oscuri anni di Barlaam e la verità storica sullo studio del greco di F. Petrarca*, Napoli 1910. **8.** Dell'*Africa*, l'edizione curata da F. Corradini, Padova 1874. Intorno al poema, uno studio dello Zumbini nel citato volume di *Studi sul P.*; inoltre A. Carlini, *Studio sull'Africa di F. P.*, Firenze 1902. — **8.** P. De Nohac, *Le « De viris illustribus » de P.*, Parigi 1890. — **11-12.** I. Del Lungo, *Il P. e la Patria italiana*, in *Patria italiana*, vol. I, Bologna 1909. Per le questioni che si fanno intorno alle due canzoni *Italia mia* e *Spirto gentil* (la quale ultima fu per lungo tempo creduta diretta a Cola di Rienzo, ed alcuni sostengono ancora vigorosamente tale opinione) si vedano i commenti al *Canzoniere*, che citiamo a lor luogo. — **12.** C. Steiner, *La fede nell'Impero e il concetto della Patria italiana nel Petrarca*, Prato-Firenze 1906. — **13.** F. Novati, *Il Petrarca e i Visconti*, nel citato vol. miscellaneo *Il P. e la Lombardia*, p. 9 sgg. — **14.** *Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti*. Edizione curata e illustrata da A. Avena, Padova 1906. Sulle egloghe del P., E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano 1908, p. 87 sgg. — **15.** *L'autobiografia, il Secreto e dell'ignoranza sua e d'altrui di m. F. P. col Fioretto de' Remedi dell'una e dell'altra fortuna* a cura di A. Solerti, Firenze 1904. Ch. Dejob, *Le Secretum de P.* nel *Bulletin italien*, III, 1903, p. 261 sgg. Sul pensiero filosofico del Petrarca, G. Gentile, *La filosofia*, nella *Storia dei generi letterarii*, Milano, Vallardi, lib. II, cap. I. — **16.** Intorno al *De ocio religiosorum*, H. Cochin, *Le frère de P. et le livre « Du repos des religieux »*, Parigi 1903. — **17.** Pétrarque, *Le traité « De sui ipsius et multorum ignorantia » publié d'après le manuscrit autographe de la Biblioth. Vaticane* par. L. M. Capelli, Parigi 1906. — **18-24.** F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.*, vol. I, cap. VIII: e di lui stesso: *Saggio critico sul Petrarca*. G. A. Cesareo, *Su le poesie volgari del P. nuove ricerche*, Rocca S. Casciano 1898. H. Cochin, *La chronologie du Canzoniere de P.* Parigi 1898. F. Flamini, *Tra Valchiusa ed Avignone. La scena degli amori del P.*, nel *Giornale stor.*, Suppl. n. 12, 1910. V. Cian, *La coscienza artistica nel Poeta del « Canzoniere*, nella *N. Antol.*, del 16 luglio 1904. — La prima edizione datata del *Canzoniere* è quella di Venezia, 1740. Fra le recenti, quella che con più fedele esattezza riproduce il ms. originale in gran parte autografo è l'edizione curata da E. Modigliani. *Il Canzoniere di F. P. riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195*, Roma, presso la società filologica romana, 1904. Fedelissima all'autografo è pur l'edizione di G. Salvo Cozzo, *Le rime di F. P. secondo la revisione ultima del poeta*, Firenze, Sansoni, 1904, nella quale però sono usati tutti quegli espedienti che possono rendere più agevole la lettura. Notevole importanza conserva pur sempre l'edizione di G. Mestica, *Le rime di F. P. restituite nell'ordine e nella lezione del testo unico originario sugli autografi*, ecc. Firenze 1896, che racchiude anche i *Trionfi*. Per cura della Biblioteca Vaticana fu fatta una riproduzione fototipica del codice originale, Milano 1905. Fra i più

recenti commenti del Canzoniere meritano di essere ricordati: quello di G. Carducci e S. Ferrari, Firenze 1889 (nella *Bibliot. scolastica Sansoni*); quello di M. Scherillo, Milano 1908 (nella *Bibliot. classica hoepliana*) e quello di A. Moschetti, Milano 1908 (nella *Biblioteca di classici ital. annotata* del Vallardi). — **20**. F. D'Ovidio, *Sulla canzone « Chiare fresche e dolci acque »*, nella *N. Antol.* S. III, vol. XIII, 1888. — **23**. *Rime disperse di F. Petrarca o a lui attribuite* per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti, Firenze 1909. — **24**. Il testo critico dei *Trionfi* pubblicò C. Appel, Halle 1901. G. Melodia, *Studio sui Trionfi del P.*, Palermo 1898. E. Proto, *Sulla composizione dei Trionfi*, negli *Studi di letterat. ital.*, III, Napoli 1901; ma soprattutto C. Appel, *I « Trionfi » del P.*, nella *Rivista d'Italia* del luglio 1904 e A. Della Torre, *Per una nuova interpretazione dei Trionfi*, nel vol. *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino 1912. Sul giudizio che il P. faceva di Dante, V. Rossi, nel vol. *Con Dante e per Dante*, Milano 1898, pp. 71-74.

CAPITOLO XI

Il Boccaccio

1. Considerazioni generali sull'avviamento della letteratura a mezzo il sec. XIV. — 2. La vita del Boccaccio sino al 1351. — 3. Il *Filocolo*. — 4. Il *Filostrato*, la *Teseide*, il *Ninfale fiesolano*. — 5. L'*Ameto* e l'*Amorosa Visione*. — 6. La *Fiammetta*. — 7. Il *Decameròn*. La cornice. — 8. Gli argomenti, le fonti e il carattere generale delle novelle. — 9. La varietà delle figure. La società elegante e colta nel *Decameròn*. — 10 La società plebea. — 11. L'eroico, il tragico e — 12. il comico nel *Decameròn*. — 13. La satira e il sentimento religioso. — 14. Lo stile. La morale. Il *Decameròn* e la *Divina Commedia*. — 15. La vita del B. dopo il 1351. Il *Corbaccio*. — 16. Gli studi classici e le opere latine. — 17. La visita del Ciani e gli ultimi anni del B. — 18. Studi danteschi. — 19. La morte.

Avviamento della letteratura a mezzo il sec. XIV.

1. Venuta meno quella sublime tensione degli spiriti che sullo scorcio del Dugento aveva ravvalorato ogni manifestazione della vita; tramontata dopo le sterili spedizioni di Arrigo VII e di Lodovico il Bavaro la fiducia nell'autorità effettiva dell'Impero universale: calmatasi nelle città italiane l'epica bufera delle passioni politiche e sottentrato a quella il contrasto degl'interessi personali o dinastici o di casta, contrasto nel quale s'afforzarono i già sorti principati ed altri ne sorsero, la contenenza ideale della letteratura divenne, come quella della vita, piú modesta, piú tranquilla, meno elevata e gagliarda. D'altra parte, crescendo e diffondendosi, per naturale prosecuzione d'un movimento preparatosi di lunga mano, e piú per l'azione del Petrarca, il cosciente amore del classicismo, si ruppe quella bella armonia d'elementi dotti e popolareschi, che se in Dante è meravigliosa, pur si riscontra anche nelle minori opere dell'età precedente. Di qui l'indiscreto signoreggiare delle forme classiche e il baldanzoso soverchiare delle forme popolari dell'arte; insomma un discorde agitarsi di tendenze e di elementi diversi che non si comporranno sí presto a nuova e geniale unità. Tali si

annunziavamo intorno alla metà del secolo decimoquarto i caratteri e gli avviamenti della letteratura italiana nelle opere di Giovanni Boccaccio, bello e vigoroso ingegno d'artista.

Nascita del Boccaccio

2. Egli nacque a Parigi nel 1313, figlio illegittimo d'un mercante fiorentino originario da Certaldo, Boccaccio di Chellino, e d'una nobile francese di nome Giovanna. Fanciullo, fu condotto a Firenze dove il padre, fattigli dare i primi rudimenti del sapere, lo prese seco nel fondaco per avviarlo alla sua arte. Ma probabilmente verso la fine del 1325 Giovanni, impaurito dai mali trattamenti della matrigna, volle lasciare la casa paterna e, affidato dal padre a un mercante, passò a Napoli, dove tenevano banchi le più cospicue compagnie commerciali fiorentine. Quivi il giovinetto, che già aveva dato segni della sua disposizione alla poesia e sentiva crescere sempre più la sua avversione alla mercatura, dovette perdere sei anni nel far pratica di quest'arte. Alla fine il padre gli permise di lasciare il banco e d'imprendere lo studio del diritto canonico.

Il B. a Napoli.

Sennonchè la sua naturale inclinazione a studi più geniali era stimolata da quello stuolo di eruditi, d'artisti, di filosofi, di scienziati, che il generoso mecenatismo di Roberto d'Angiò aveva chiamato a Napoli. Nelle conversazioni col genevese Andalone del Negro, Giovanni apprendeva le dottrine astronomiche; da Paolo Perugino, bibliotecario del re, era avviato alla conoscenza dell'antichità classica; l'esempio di coetanei più dotti di lui, acuiva la sua innata bramosia di sapere. Onde non fa meraviglia che egli trascurasse sempre più gli studi giuridici per darsi piuttosto alla lettura dei poeti, massime d'Ovidio, cui lo traeva certa affinità spirituale. Ma forse con più irresistibile forza di seduzione lo allontanavano dalle aride chiose delle *Decretali* la vita gaia e fastosa della corte da lui frequentata, gli spassi e gli amori di cui non mancavano occasioni in quel consorzio d'uomini e donne gentili.

L'amore per Fiammetta.

Il sabato santo, par bene del 1333, Giovanni vide, nella chiesa di S. Lorenzo, Maria dei conti d'Aquino, figlia naturale del re e sposa ad un nobile della corte, e arse per lei d'un amore vivo e sensuale. Per qualche mese la bella si-

gnora resistette agli assidui corteggiamenti e alle lagrime del suo poeta; alla fine assai men ritrosa di Laura, cedette e appagò i desideri di lui, che la celebrò, com'era costume, sotto un nome finto, Fiammetta. Ma la felicità non durò molto a lungo, perché colei che aveva rotta la fede coniugale, tradí poi anche l'amante e concesse ad altri le sue grazie. Profondamente addolorato, il Boccaccio cercò un conforto nello studio prediletto de' suoi poeti, di Virgilio, presso la cui tomba ispiratrice dimorava, di Stazio, d'Ovidio. Frattanto la sua famiglia paterna fu colpita da gravi dissesti economici, e Giovanni, richiamato dal padre, dovette abbandonare, verso la fine del 1339 o nei primi mesi del 1340, le rive del golfo partenopeo, dove il suo cuore ardente aveva provato le prime gioie e i primi dolori dell'amore e la sua vivace fantasia s'era nudrita delle incancellabili impressioni della magnifica natura meridionale.

Il decennio 1340-50.

Scarse ed incerte notizie abbiamo di lui per il decennio successivo. Non piú tardi del 1346 dimorò a Ravenna presso Ostasio da Polenta; al principio del 1348 era a Forlí presso Francesco Ordelaffi e forse con lui tornò allora a Napoli; certamente non era a Firenze durante la pestilenza di quell'anno, ma dové ritornarvi poco dopo per provvedere agli affari domestici e assumere la tutela (da cui si liberò ben presto) del fratellastro Jacopo, essendogli morto il padre. Nel 1349 aveva già stabile dimora a Firenze e godeva della stima de' suoi concittadini, che, come vedremo, piú volte gli affidarono negli anni successivi onorevoli uffici.

Le opere di letteratura amena.

3. Le attitudini artistiche del Boccaccio fecondate dagli studi, ai quali aveva atteso con giovanile entusiasmo, e stimolate dalle vicende del suo amore, avevano intanto recato copiosi frutti. Egli aveva composto tutta una serie d'opere volgari, che mette capo al *Decamerón* e ne prepara e spiega la genesi.

Filocolo.

Pregato da Fiammetta di narrare la gentile leggenda di Florio e Biancofiore, egli pose mano, forse già nel 1331, a un voluminoso e pesante romanzo in prosa, che però finí soltanto dopo il suo ritorno a Firenze. Argomento ne sono le vicende di quei due giovani, che nati e cresciuti

insieme, si amano appassionatamente, e separati con crudele violenza dal padre di Florio — la povera Biancofiore ha perduti ambedue i genitori — riescono attraverso a svariate avventure a trovarsi di nuovo insieme e a celebrare le loro nozze. Quando Florio si mette in viaggio per rintracciare la fanciulla, egli assume il nome di *Filocolo*, composto, come spiega spropositando il giovane autore, non molto forte nella conoscenza del greco, di *filos* amore, e *colos* fatica (1), e quindi significante *fatica d'amore*, perché nessuno ha sostenuto e sostiene più di Florio, fatiche d'amore. Quel nome finto dà il titolo al romanzo.

La leggenda era molto diffusa nelle letterature occidentali; in Francia due bei poemetti e in Italia una versione in ottava rima l'avevano resa popolare. Il Boccaccio s'attenne nell'ossatura del racconto alla tradizione ed ebbe forse presente, oltre al cantare italiano, un perduto poema franco-veneto, come possiamo arguire trovando localizzata a Marmorina, cioè a Verona secondo la toponomastica medievale, la scena delle avventure fondamentali. Ma pieno il capo delle reminiscenze delle sue letture e de' suoi studi, egli trasformò la storia, semplice e ingenua, in una solenne narrazione sovraccarica d'ornamenti e di fronzoli rettorici. Siamo ai tempi del Cristianesimo primitivo, e un intendimento religioso serpeggia per tutta l'opera, che si chiude colla conversione dei due amanti alla nuova fede da loro introdotta a Marmorina. Tuttavia gli dei pagani entrano ad ogni momento nell'azione, nemici o soccorritori degli uomini, e la mitologia classica porge allo scrittore tutto l'apparato esornativo. Di qui un inconciliabile e goffo contrasto tra la materia e la forma. Lo studio continuo d'imitare la solenne rotondità del periodo latino, dà alla prosa del *Filocolo* un'andatura ampollosa ed enfatica e soffoca nei prolissi discorsi, tutti intessuti di citazioni e di allusioni classiche, l'impeto del sentimento.

(1) Tutti sanno che il greco *philos* vuol dire invece *amico*, *amatore* e che all'ital. *fatica* corrisponde in greco *kopos*. Qui il Boccaccio scambió un *pi* con un *lambda* per la somiglianza delle due lettere nei manoscritti.

La parte migliore del romanzo è quella in cui il Boccaccio con ardito anacronismo rappresenta una leggiadra costumanza della vita sociale del suo tempo, facendo che Filocolo (Florio), giunto a Napoli, assista in un giardino alle conversazioni d'una nobile brigata, che disputa intorno a tredici questioni d'amore e intramezza le argomentazioni teoriche col racconto di qualche novella. Di quella brigata fanno parte Fiammetta e Caleone, nel quale, come tratto tratto in altri personaggi del romanzo, il Boccaccio ha adombrato sé stesso, narrando cosí velatamente la storia del suo amore.

Il *Filostrato.*

4. A Napoli, durante un'assenza di Maria, il Boccaccio compose, secondo che par verosimile, un poema in ottave, il *Filostrato.* Il protagonista è Troiolo, un giovane troiano, il quale perché *vinto e abbattuto da Amore,* dà il titolo all'opera. Egli ama Griseida, figlia del sacerdote Calcante, e ne è riamato. Ma in uno scambio di prigionieri ella passa nel campo greco, dove tradisce l'amante dandosi a Diomede. Quando Troiolo non può piú dubitare dell'abbandono, si getta nella zuffa e cade per mano di Achille. Il Boccaccio trovò quest'episodio in alcune narrazioni medievali della guerra di Troia (cfr. pag. 60), ma lo svolse liberamente e con garbo, derivando linee e colori, piú che dai libri, dall'osservazione della realtà. Griseida, donna astuta, leggera, finta, lasciva; Pandaro, giovane senza scrupoli e senza dignità, che piega Griseida ai desideri dell'amico; Troiolo stesso, là dove sfoga in lamenti il suo dolore e la sua ira, sono caratteri ritratti con finezza psicologica e buona conoscenza del cuore umano In essi sta il fondamento dell'azione, che cosí procede naturalmente senza l'intervento degli dei.

La *Teseide.*

Nelle parole dei due amanti al momento del commiato e nel dolore di Troiolo, il poeta volle rappresentare lo stato dell'animo suo per la lontananza di Fiammetta, forse non prevedendo che anche il resto del poema non avrebbe tardato a corrispondere alla realtà. Quando egli si vide abbandonato da lei, pensò di poter ricuperarne i favori rammentandole la sua devozione col racconto d'un'altra storia d'amore e scrisse la *Teseide,* pure in ottave. La scena è in Atene, quando vi regnava Teseo; il soggetto è l'amore che

due giovani tebani, prigionieri del re, Arcita e Palemone, nutrono per Emilia, sorella della regina delle Amazzoni. Dopo varie vicende essi, di amici divenuti rivali, si contendono in una giostra la mano della fanciulla. Vincitore è Arcita; ma egli soccombe alle ferite, pregando che Emilia sia data in isposa a Palemone.

Il Boccaccio volle qui tentare, primo fra gli Italiani, l'epopea eroica; introdusse nella *Teseide* i più famosi guerrieri e le divinità di Grecia; attinse largamente a Stazio e a Virgilio e diede alla sua opera tutti gli ornamenti propri di quel genere poetico. Ma queste sono esteriorità; l'argomento, che pare sia stato congegnato dal Boccaccio stesso con elementi di varia origine, è piuttosto da novella che da poema; i costumi sono medievali e cavallereschi e la rappresentazione dell'amore ritrae delle teoriche in voga al tempo dell'autore. Questa appariscente mescolanza di classico e di romanzesco e la mancanza di vita intima che si nota nei personaggi, pongono la *Teseide* al di sotto del *Filostrato*; tuttavia non le si possono negare certi pregi di forma, efficacia commotiva in qualche luogo dei molti e lunghi discorsi, e disinvolta eleganza in alcune delle moltissime descrizioni.

Il *Ninfale fiesolano.*

Certamente dopo il ritorno da Napoli, anzi, se si deve giudicare dal grado della perfezione artistica, qualche anno dopo, il Boccaccio scrisse il terzo de' suoi poemi in ottave, il *Ninfale fiesolano.* È una pietosa storia d'amore, la quale ci trasporta in un mondo idillico, tra la vita semplice e ingenua della campagna, alla dolce aura dei colli fiesolani. Affrico, giovane pastore, s'invaghisce di Mensola, una delle ninfe di Diana, e riesce mediante un inganno a farla sua. L'amore spunta e cresce anche in lei nonostante la legge della dea; ma poi pentita del suo fallo, fugge il giovane amato, che dal dolore è tratto a darsi la morte presso un fiumicello, che da lui prese il nome. La ninfa intanto dà alla luce un bambino, e poco dopo, scoperta peccatrice da Diana, è trasformata in un'acqua, che da allora si chiama la Mensola. Poi che Atlante ha fondato Fiesole, il bambino, Pruneo, allevato dai genitori di Affrico, entra alla corte di quel re, e più tardi i suoi discendenti passano a Firenze.

In questo poemetto l'invenzione è del tipo di quelle favole locali ed etiologiche di cui è gran copia in Ovidio; ma lo svolgimento è originale e pieno d'intima verità. Gli affetti sono descritti con isquisita delicatezza e con sincerità grande; la lotta che ferve nel cuore di Mensola, tra l'amore e il dovere, è rappresentata con vera evidenza drammatica. La forma stilistica è scevra quasi sempre di fronzoli vani e talvolta arieggia la poesia popolare. Anche l'ottava si fa qui piú agile e piú musicale che non sia nel *Filostrato* e nella *Teseide*. Il Boccaccio non inventò questo metro, ma primo lo trapiantò dalla poesia del popolo nella poesia letteraria, nobilitandolo, rafforzandone la compagine e cosí avviandolo alla vita gloriosa ch'ebbe nel Rinascimento.

La *Caccia di Diana.*

5. Dello studio da lui posto nelle opere di Dante sono tracce evidenti nelle scritture volgari, che abbiamo ricordato, del periodo napoletano, e piú, in certe epistole latine e in un poemetto in terza rima, la *Caccia di Diana,* che compose, in quello stesso tempo, di vivaci quadretti di caccia, di cui sono protagonisti numerose dame napoletane designate coi loro nomi reali, e i quali s'inseriscono in una garbata invenzione mitologica di colore ovidiano.

L'*Ameto.*

Ma l'ispirazione dantesca è piú profonda nel *Ninfale d'Ameto* o *Commedia delle Ninfe fiorentine,* romanzo in prosa intramezzato da canti in terzine, col quale il Boccaccio rinnovò primamente in lingua italiana le forme e i modi della bucolica latina e che fu composto nel 1341 o '42. Ameto, pastore rozzo e tutto dedito alla caccia, s'innamora in Val di Mugnone della ninfa Lìa e si consacra al servigio di lei. Cosí un bel giorno di primavera egli assiste ai sacri riti in onore di Venere, vede raccolte intorno al tempio della dea sette ninfe, tra le quali sono Lia e Fiammetta, e ascolta il racconto che ciascuna fa dei propri amori. Tutte conquidono il cuore d'Ameto, che tuffato da Lia in una fonte, può affisare l'occhio nella divina luce di Venere sfolgorante dal cielo.

Questa monotona fantasmagoria pastorale rappresenta il perfezionamento dell'uomo (Ameto), che dalle tenebre dell'ignoranza e dalla schiavitú del senso s'inalza a Dio per mezzo delle virtú cardinali e teologiche (le sette ninfe). Un

concetto cristiano derivato da un episodio del *Purgatorio* (XXXI, 94–114) è qui allegorizzato in fogge prettamente pagane, e i racconti delle ninfe, due dei quali servono al Boccaccio per narrare velatamente i casi della sua vita, non paiono accordarsi, immorali come sono, col significato simbolico delle narratrici. I concetti religiosi e morali che avevano ispirato l'alta poesia dantesca, non erano piú sentiti profondamente, talché la forma prendeva di leggeri la mano allo scrittore. E il pregio dell'*Ameto* è tutto nella calda ed efficace vivezza di alcune descrizioni della beltà femminile o della natura, nelle quali l'autore esprime l'anima sua, avida di voluttà e aperta alle impressioni del mondo esteriore.

L'*Amorosa Visione*.

Di imitazione dantesca è anche un poemetto di cinquanta brevi canti in terzine, l'*Amorosa Visione*, che il Boccaccio scrisse nel 1342. Trasportato in sogno entro al recinto d'un nobile castello, egli vede dipinti sulle pareti i trionfi della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna, e in un giardino trova, fra una lieta brigata di donne fiorentine e napoletane, Fiammetta. Questa lo consiglia a seguire la donna lucente e bella che fino allora lo aveva indarno esortato a fuggire quel regno delle vanità mondane, e lo induce ad entrare per la via della vita nel regno della Virtú. Con questa allegoria il poeta ha voluto glorificare Fiammetta, raffigurandola, secondo le dottrine dello stil nuovo, quale ispiratrice di virtú, e insieme mostrare come sia necessario liberarsi dai vani diletti terreni per poter salire alla felicità eterna. Ma il modo stesso della trattazione e la compiacenza con cui il poeta s'attarda a descrivere quelle vanità senz'andar oltre, ci lasciano intendere che se nella forma il poema segue la *Commedia*, il concetto dantesco della liberazione dello spirito non è piú cosa seria per il Boccaccio. Il valore artistico dell'*Amorosa Visione* è assai scarso; lo stile è in generale faticoso e disadorno; pochi luoghi hanno luce di poesia, e l'aridità è accresciuta dalle lunghe enumerazioni di nomi piú o men famosi, simili a quelle di cui abuserà poi il Petrarca nei *Trionfi*.

La *Fiammetta*.

6. Nell'*Ameto* e nell'*Amorosa Visione* i personaggi sono quasi tutti figure fredde senza intimi caratteri individuali. Nella *Fiammetta* invece, vero romanzo psicologico in prosa,

composto anch'esso prima del 1343, il Boccaccio si rivela di nuovo buon conoscitore e descrittore del cuore umano. Fiammetta, profondamente addolorata perché l'amato Panfilo ha dovuto per ordine del padre lasciare Napoli e nonostante le promesse non è piú tornato, anzi s'è dato ad altro amore, sfoga le sue pene raccontando alle donne innamorate la propria disavventura e accompagnando d'alti lamenti il racconto. Panfilo, s'intende facilmente, è il Boccaccio; ma le parti sono invertite, perché nella realtà fu l'uomo il tradito, non la bella Maria, e lo scrittore, inteso piú che ad altro a far opera d'arte, attribuisce a lei sentimenti suoi propri. Questi sono spesso ritratti con verità e finezza, massime la gelosia; in generale però il fare declamatorio e la sovrabbondanza degli esempi storici e mitologici antichi, nei quali Fiammetta cerca paragoni al suo stato, raffreddano l'effetto del racconto e dei lamenti. Le *Eroidi* d'Ovidio furono il modello cui il Boccaccio s'attenne principalmente; ma le scene e i costumi della vita napoletana del suo tempo egli ritrasse con grande vivacità di colori dal vero.

Le liriche.

Le impressioni di quella vita e dell'incantevole paesaggio partenopeo hanno lasciato tracce, come in tutte le altre opere del Boccaccio, cosí nelle liriche, le quali ci accompagnano bensí lungo tutta la vita del poeta, ma di cui la maggior parte prende soggetto dall'amor di Fiammetta. Sono canzoni, sonetti, madrigali, ballate; l'imitazione del Petrarca e, piú di rado, di Dante e dello stil nuovo, vi è palese, e già vi si nota la vaghezza di certi artifici rettorici, come le enumerazioni di esempi desunti dalla storia e dalla leggenda, che diverranno comuni nella lirica piú tarda. Il Boccaccio sa però anche ispirarsi direttamente alla realtà e rappresentare con efficacia e freschezza la sua donna e i suoi sentimenti, cosí profondamente diversi da quelli cantati dal Petrarca e da Dante.

Il *Decamerón*.

7. Addestratosi cogli scritti che abbiamo fin qui rassegnati, all'esercizio dell'arte, il Boccaccio prese a comporre l'opera che rappresenta la piena maturità del suo ingegno e per la quale egli merita veramente d'essere annoverato nella schiera non molto numerosa dei grandi artisti. Cominciato nel 1348

o poco dopo, il *Decamerón,* che è appunto quest'opera, fu compiuto nel 1353; è probabile però che qualche novella fosse già stata scritta precedentemente. La morte di Fiammetta e il tempo, gran medico dei dolori, avevano calmato nello spirito di messer Giovanni l'impeto tormentoso della passione, ed egli poté serenamente attendere ad attuare il suo geniale concepimento.

La cornice.

Un giorno del 1348, mentre a Firenze infieriva la pestilenza e la città era quasi vuota d'abitatori, sette giovani donne, nobili, savie ed oneste, e tre giovani « assai piacevoli e costumati » si trovarono per caso insieme — così favoleggia il Boccaccio — nella chiesa di S. Maria Novella, e per fuggire il pericolo del contagio e la tristezza del tempo convennero di ritirarsi a vivere festevolmente in una villa a due miglia da Firenze a piè del colle di Fiesole. Il libro comincia con una descrizione, ampia e ricca di acute osservazioni, del terribile flagello cittadino; lugubre quadro che rimane nello sfondo e dà rilievo per il contrasto alla sollazzevole vita della brigata fuggiasca. Infatti nella villa verdeggiante d'erbe e d'arboscelli, lieta del canto degli uccelletti e sorrisa dall'azzurro dell'aperto cielo, quei dieci giovani si spassano allegramente, mangiando, bevendo, chiacchierando, giocando, intrecciando carole, sonando il liuto e la viola, cantando vaghe canzoni. Una o uno di loro per turno tiene, come regina o re, il governo e ordina e dispone del luogo e del modo nel quale tutti abbiano a vivere. Nelle ore in cui il caldo è grande e sarebbe sciocchezza l'andare passeggiando, la gentil comitiva s'aduna in un pratello ombreggiato e fresco, e accolta la proposta della saggia Pampinea, la regina della prima giornata, ciascuno narra ogni giorno una novella. Poiché il novellare dura dieci giorni, il tempo occorrente perché a ciascuno tocchi una volta il reggimento, s'hanno complessivamente cento novelle, e il libro si chiama, con titolo foggiato su altri consimili pur derivati dal greco, *Decamerón,* l'opera di dieci giorni.

L'idea di collegare le novelle per mezzo d'un racconto che le racchiuda come cornice, non era nuova. Organate in codesta guisa sono molte raccolte venute dall'Oriente, tra cui

il *Libro dei sette savi* (cfr. pag. 96), che al Boccaccio doveva essere ben noto. Ma la favola entro alla quale egli inquadrò le sue novelle, ha il pregio d'essere tratta dalla vita reale e di rispecchiare le gentili costumanze e il carattere sensuale del mondo elegante italiano a mezzo il secolo XIV. In un episodio del *Filocolo* e nell'*Ameto* il Boccaccio aveva già immaginato situazioni consimili, che a lui richiamavano chi sa quali dolci ricordi. Con piú di vivezza egli rappresentò la gaia radunanza del *Decamerón,* fondendo mirabilmente in un tutto organico la cornice e i racconti. Le novellatrici e i novellatori hanno ciascuno un carattere proprio e ne improntano le loro narrazioni; anzi sono, secondo che lo scrittore assicura ed è per piú ragioni probabile, persone reali nascoste sotto nomi finti e significativi; l'avvicendarsi dei loro vari trattenimenti è descritto con squisito senso del reale: alla fine d'ogni giornata cantano insieme una ballata e talvolta l'accompagnano col suono degli strumenti e colla danza. Questi dieci componimenti poetici, pieni di grazia e di spontaneità, sono quanto di meglio abbia prodotto la lirica boccaccesca.

Gli argomenti delle novelle.

8. Nella prima e nella nona giornata ciascuno è libero di ragionare di quella materia che piú gli aggrada; nelle altre quello o quella che è eletto al reggimento, propone *una tema* al novellare, cosí che, per esempio, nella seconda si discorre di « chi da diverse cose infestato, sia oltre alla speranza riuscito a lieto fine »; nella quarta, degli amanti infelici; nella sesta si riferiscono motti leggiadri e pronte risposte; nella decima si narrano azioni liberali e magnifiche, e va dicendo. L'indole delle novelle è assai varia; ve n'hanno di lunghe e complesse, nelle quali fatti molteplici s'avviluppano e s'intrecciano sino a dar luogo allo scioglimento finale; in altre i fatti si susseguono senza vero intreccio in lunghe serie; altre ancora sono brevi e semplici, scarse di fatti e di persone; alcune narrano straordinarie avventure che il caso o le qualità individuali dei personaggi o quello e queste insieme, producono; altre, sollazzevoli burle di buontemponi e inganni di ciurmadori e d'altra gente di larga coscienza; altre infine, argute risposte e sottili avvedimenti con che uno si leva

d'impaccio o trafigge l'altrui difetto. La scena è posta assai spesso a Firenze o in altra terra di Toscana, quasi sempre in Italia, in un'età da poco trascorsa.

Le fonti.

In generale il Boccaccio non inventò i suoi racconti, che in assetto piú o men diverso incontriamo o nei classici latini o in libri medievali di leggende religiose e d'esempi morali o tra i *fabliaux* francesi o nelle piú antiche raccolte novellistiche italiane o altrove. Ma è difficile indicare caso per caso la sua fonte diretta, sia perché egli ebbe forse dinanzi testi che per noi andarono perduti o attinse alla tradizione orale, fissando in una forma compiuta racconti che correvano sulle bocche di tutti, e sia perché, come sogliono fare i grandi artisti, rimaneggiò liberamente la materia, collegando insieme particolari d'origine diversa, modificando le situazioni, aggiungendo nuove circostanze, mutando nomi e persone e tutto adattando al carattere e allo spirito dell'opera sua. In codesta rielaborazione del materiale preesistente, rielaborazione che è nel rispetto artistico una vera creazione, sta il merito principale del Boccaccio.

Il carattere generale delle novelle.

Aride e smunte, benché qualche volta nella loro sobrietà ordinate ed efficaci, sono per lo piú le novelle composte verso la fine del secolo XIII o in sui primordi del XIV, delle quali abbiamo già tenuto parola (pag. 95 sgg.). Riprendendo a trattare quella forma letteraria, il Boccaccio le diede un organismo saldo e perfetto, col quale essa visse rigogliosa fin quasi a' nostri giorni. La novella ha nel *Decamerón* uno svolgimento ben proporzionato all'entità e alla complessità dei casi che narra; comincia solitamente colla presentazione dei personaggi e colla descrizione della scena; vien poi il nucleo principale del racconto, dove l'azione o le azioni procedono sino al punto culminante e si prepara la catastrofe; e infine è accennato con brevi parole lo scioglimento del nodo, come naturale conseguenza ch'esso è, delle precedenti venture. Il Boccaccio infatti si studia di dare, quanto piú può, alle sue novelle l'aspetto della verosimiglianza; molte volte ascrive i fatti che narra, a persone storiche o appartenenti a famiglie ben note nella storia; fine osservatore della realtà, mette in rilievo con savio e acuto discernimento i motivi

e le circostanze delle azioni; segue abilmente il sorgere e lo svolgersi graduale dei sentimenti; nel complesso e nelle particolarità della novella ritrae il colorito dei luoghi dove il fatto avviene, e i personaggi raffigura in quegli atteggiamenti e con quel fare che meglio si convengono alla loro condizione sociale e al loro carattere psicologico. Se, per esempio, egli narra che ser Ciappelletto, malato a morte, udiva ciò che i suoi ospiti dicevano di lui nella camera vicina, non trascura di notare che egli aveva « l'udire sottile, sí come piú volte veggiamo avere gli infermi » (I, 1); se Ricciardo Minutolo riesce a far di Catella una credulona e a venire a capo del suo desiderio, gli è perché con sottile artificio suscita in lei la gelosia (III, 6); nella novella di Andreuccio da Perugia è rappresentata con mirabile vivacità la vita dei *bassifondi* napoletani (II, 5); frate Cipolla, volendo farsi giuoco per i suoi fini dei Certaldesi, sa toccare quei dabben terrazzani nel loro debole con certa sapiente allusione alla buona guardia che farà S. Antonio del loro bestiame in premio delle elemosine (VI, 10).

La varietà dei personaggi.

9. Nel *Decamerón* è una folla di figure, varie per condizione, per età, per carattere, le quali il Boccaccio delinea nettamente già nel ritratto che ne suol fare alla bella prima, e poi colorisce ed anima nel corso della narrazione. Sono re, principi, gentiluomini, cavalieri, donne d'alto lignaggio e di bassi natali, soldati, giudici, podestà, notai, medici, mercadanti, artisti, preti, frati, monache, secolari ascritti alle pie confraternite, pinzochere, artigiani, operai, uomini di corte, giullari, parassiti, cuochi, contadini, e chi piú ne ha piú ne metta; sono semplicioni che si lasciano facilmente gabbare, furbi matricolati che ordiscono trame a danno dei semplici, uomini savi e gentili, che compiono nobili azioni e si sacrificano pel bene altrui, spiriti allegri che architettano burle e piacevolezze, cittadini generosi e magnifici, ricchi avari, libertini rotti al vizio, abili truffatori; sono donne eroicamente virtuose, spose devote, fanciulle leggere, mogli infedeli, vedove innamorate; tutta una galleria insomma di personaggi colti dal vero, nella quale, come in un meraviglioso caleidoscopio, ci passano dinanzi i molteplici aspetti della vita umana.

Protagonista della settima novella dell'ultima giornata è re Pietro III d'Aragona, del quale si narra come confortasse la Lisa, figliuola d'uno speziale fiorentino, malata d'amore per lui; la desse con ricca dote in isposa ad un giovane gentile e baciatala in fronte, giusta il costume del tempo, si dicesse poi sempre suo cavaliere, né mai portasse in alcun fatto d'arme « altra sopransegna che quella che dalla giovane mandata gli fosse ». Gualtieri, conte d'Anguersa, che per non aver voluto macchiare l'onore del suo re, mena per lunghi anni vita misera e avventurosa, ci è raffigurato come « il piú leggiadro e il piú delicato cavaliere che a quei tempi si conoscesse » (II, 8). Giovane « in opere d'arme et in cortesie pregiato sopra ogni altro donzel di Toscana » è quel Federigo degli Alberighi, che per acquistare l'amore d'una gentildonna spende senza ritegno tutto il suo in giostre, armeggerie e feste, e poscia ha il dolore di non poter sodisfare la prima preghiera di lei, perché la donna è venuta a chiedergli il suo buon falcone per il proprio figliuolo malato e impaziente di possederlo, ed egli, Federigo, lo ha ammazzato, sacrificando l'ultimo suo diletto appunto al desiderio d'onorare con un pranzo l'amata (V, 9). Certo motto pungente è riferito come di Guido Cavalcanti (VI, 9), il quale l'avrebbe detto per mordere alcuni cavalieri che lo avevano sorpreso fra le grandi tombe di marmo dinanzi al Battistero di Firenze. Altrove vengono in scena a berteggiarsi a vicenda per lo stato in cui li ha ridotti la pioggia e il fango, messer Forese da Rabatta, grande giureconsulto, e Giotto, il pittore famoso (VI, 5). A trafiggere con argute parole l'avarizia d'un ricco genovese, è messo in scena Guglielmo Borsiere, valente uomo di corte del buon tempo antico, il cui « mestiere » era in trattar paci, matrimoni e amistà fra signori, sollazzare gli animi con belli motti e leggiadri e mordere all'occorrenza i difetti dei cattivi con agre riprensioni (I, 8; cfr. Dante, *Inf.* XVI, 70).

La società elegante e colta nel *Decamerón*.

10. Pietro d'Aragona, il conte d'Anguersa, Federigo degli Alberighi, Guido Cavalcanti, Giotto, il Borsiere e con loro piú altri rappresentano nel *Decamerón* quella vita d'amori, d'armi, di cortesie, illuminata dalla galanteria, dalla cultura

La società plebea.

e dall'ingegno, che pur dopo il tramonto della cavalleria era vagheggiata dalla società elegante italiana e quindi dalla gaia brigata dei novellatori. Ma il mondo plebeo dell'astuzia, dell'ignoranza e della sensualità volgare, si raffigura in assai piú altri personaggi: in ser Ciappelletto, notaro senza coscienza e senza fede, grande artefice di strumenti falsi e di false testimonianze, gran mettimale, omicida, bestemmiatore, ladro e barattiere, che tuttavia con una falsa confessione in punto di morte riesce a farsi credere santo, e come tale ad essere venerato (I, 1); in Martellino, uomo di corte della specie piú bassa e degenerata, che fingendosi rattratto, fa vista di guarire per miracolo d'un santo, e riconosciuto, ha di grazia sfuggire al capestro (II, 1); in Giovanni Lotteringhi, stamaiuolo e gran laudese, che beve grosso quando la moglie, monna Tessa, va con lui presso all'uscio ad incantar la fantasima (VII, 1); in Cecco di messer Fortarrigo, gran bevitore e giocatore, che astutamente ruba denari e vestiti a Cecco Angiolieri, il noto rimatore burlesco (vedi pag. 183), e fa credere poi che questi sia il ladro (IX, 4); nel ricchissimo villano Ferondo, « uomo materiale e grosso senza modo » mandato dall'abate in Purgatorio per la sua gelosia (III, 8); in monna Belcolore, « una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata », che il prete da Varlungo gabba solennemente (VIII, 2); in Lisetta da ca' Quirino, cui frate Alberto dà ad intendere che l'arcangelo Gabriele sia innamorato di lei (IV, 2); in tutta insomma quella ricca serie di sciocchi, di furbi, di sensuali volgari, che provocava le grasse risate del crocchio novellante. Erano risa di persone intelligenti, colte e raffinate, che si facevano beffe dell'ignoranza, della dabbenaggine e della trivialità grossolana.

L'eroico e il tragico nel *Decamerón*.

11. In generale il Boccaccio ama rappresentare l'aspetto moralmente brutto della vita; cosí che assai minore è il numero delle azioni virtuose narrate nel *Decamerón*, che non sia quello delle perverse o comunque disoneste. Il piú comune movente di queste è la sensualità, che in vario modo s'atteggia, e che di rado trova un freno nel pudore muliebre. V'hanno bensí nel *Decamerón* alcune donne vir-

tuose, come la casta Zinevra da Genova, che per mezzo a mille avventure serba fede al marito (II, 9); madonna Dianora, che cerca di sbarazzarsi di messer Ansaldo Gradense importuno amante (X, 5), Griselda (X, 10). Ma le più non sanno resistere agli stimoli del senso o alle sollecitazioni degli innamorati. Esse sanno bene i divieti della morale e della legge; ma pensano che anche l'amore ha i suoi diritti, né la fragile natura umana può contrastare alla sua onnipotenza; basta fare in modo che la colpevole relazione rimanga segreta e così sia salvo il buon nome. Queste massime insane, che regolano la morale anche degli uomini, suggeriscono e giustificano le trame e i sotterfugi che uomini e donne vengono ordendo per ingannare la vigilanza dei mariti e dei genitori o sorprendere la buona fede e la ingenuità di chi è meno facile a cadere. Talvolta poi ne nascono tragiche catastrofi; come per esempio, nella prima novella della quarta giornata, dove Ghismonda mette il veleno nella coppa in cui il padre crudele le ha mandato il cuore del suo Guiscardo, beve e muore; nell'ottava, dove la Salvestra è uccisa dal crepacuore alla vista del cadavere del suo innamorato e in tutte le altre della stessa giornata, dove sono narrati consimili casi.

Le novelle nelle quali il tragico prevale, non sono certo fra le migliori del libro. Quando il Boccaccio ha da rappresentare le tempeste del cuore e il fiero imperversare delle passioni, egli si lascia facilmente sopraffare dai modelli letterari e cade nel falso e nel rettorico. Similmente non è felice quando narra insigni esempi di virtù, perché la ricerca dello straordinario lo conduce all'esagerazione e all'inverosimiglianza. Griselda che soffre pazientemente le lunghe e tormentose prove cui la sottopone il marito Gualtieri di Saluzzo per metterne a cimento la fedeltà (X, 10); Natan, ricco e nobile uomo, che spinge la sua liberalità sino a non negare la sua stessa vita al rivale venuto per ucciderlo (X, 3); Gisippo, che cede all'amico Tito la fidanzata (X, 8), sono piuttosto astratte personificazioni di virtù, che figure umane possibili nella vita.

12. Ma quando il Boccaccio non si discosta dalla comune realtà della vita quotidiana, egli rappresenta le azioni, le *Il comico nel Decameròn.*

scene, le persone con una vivezza e una verità impareggiabili, cogliendone e con arte finissima mettendone in rilievo l'aspetto ridicolo. Ricorderemo fra i mille esempi che potremmo citare, quel semplicione di Calandrino, che vittima del gaio umore di Bruno e Buffalmacco, due pittori fiorentini, va cercando giú per lo Mugnone l'elitropia, pietra che rende invisibile chi la tiene (VIII, 3), e fa e dice e sopporta tant'altre cose di piacevolissima comicità; Andreuccio da Perugia, che precipitato in un lurido chiassuolo, strepita e prega dinanzi alla casa di colei che l'ha gabbato e intanto s'affaccia alla finestra lo Scarabone Buttafuoco, vero tipo del *guappo* napoletano, con « una barba nera e folta al volto e una voce grossa, orribile e fiera » e minaccia di busse il povero Andreuccio, se non cessi subito da quel baccano, che nel silenzio della notte ha richiamato i vicini a lamentarsi e a far conscio l'ingenuo di sua disgrazia (II, 5); frate Cipolla, « di persona piccolo, di pelo rosso, e lieto nel viso et il miglior brigante del mondo », il quale vuol mostrare ai contadini di Certaldo una delle penne dello Agnolo Gabriello, e poiché due giovani astuti gli hanno sottratto la penna di pappagallo, si leva d'impaccio mediante un'amenissima trovata, esposta con grande sicumera e santimonia, e mostrando in cambio i carboni di San Lorenzo (VI, 10); il suo fante Guccio Imbratta, che se ne sta in cucina a far la ruota alla serva dell'oste « grassa e grossa e piccola e mal fatta »; il cuoco Chichibio, che con una pronta e sollazzevole risposta si pacifica col suo signore, adirato perché Chichibio gli aveva mandato in tavola una gru senza una coscia (VI, 4); maestro Simone, dottore di medicina « piú ricco di ben paterni che di scienza », cui giocano un brutto tiro Bruno e Buffalmacco (VIII, 9); e messer Nicola da S. Elpidio, giudice del podestà, al quale tre burloni traggono le brache mentr'egli essendo a banco tiene ragione (VIII, 5).

La satira.

13. In questi due ultimi personaggi sono rispettivamente satireggiati quei fiorentini che andavano a studio a Bologna e ne tornavano dottori, ma piú ignoranti di prima, e certi marchigiani che venivano come *rettori* a Firenze ed erano « uomini di povero cuore e di vita tanto strema e tanto mi-

sera che altro non pareva ogni lor fatto che una pidocchieria ». Più spesso e con punta più acuta si volge la satira del Boccaccio contro gli ecclesiastici, frati e preti, che nascondendo i loro vizi sotto l'apparenza della santità, gabbavano i gonzi, saziavano le loro impudiche voglie e solo raramente restavano canzonati e puniti da qualche furbo. Talvolta la riprensione suona aperta e solenne, come contro frate Rinaldo, che in tutte le sue cose si dilettava d'apparire « leggiadretto et ornato »; ma solitamente il contrasto fra ciò che gli uomini di chiesa sono e ciò che dovrebbero essere, vien fuori dall'arguta ironia con cui la loro immagine è colorita.

La corruzione degli ecclesiastici era allora vivamente deplorata e sferzata anche dalla gente pia; ma ciò che moveva a sdegno il Boccaccio non era tanto il danno che ne risentivano la Chiesa e la fede, quanto l'ipocrisia di coloro che predicando agli altri la penitenza, procuravano di godere essi la vita. L'ira rovente di Dante contro i profanatori delle cose sacre, si tramuta nel *Decameron* in un sorriso ironico e beffardo. In fondo il Boccaccio non cela un certo indulgente compatimento per codesti uomini cui il chiostro e la chiesa non bastano a difendere contro la forza onnipotente della natura e dell'amore, e ride di cuore quando essi sanno condurre con destrezza e con ispirito i loro intrighi. Gli è che in lui, come nella società che gli sta intorno, il sentimento religioso ha perduto di vigore e di profondità. Della religione si serbano tutte le esteriori apparenze: il Boccaccio chiude il suo libro ringraziando Dio dell'aiuto prestatogli a compierlo; nei giorni di venerdì e sabato la brigata sospende il gaio novellare e digiuna e si dà a pratiche devote; ma tuttavia nessuno si scandolezza, se mentre vengono satireggiati gli indegni ministri di Dio, qualche sprazzo di ridicolo va a colpire anche le istituzioni della Chiesa, come nella novella di ser Ciappelletto.

Il sentimento religioso.

Tale affievolimento dello spirito di religione è pur manifesto nella trasformazione cui certe pie leggende andarono soggette nel *Decameron*. Una, che narrando la tentazione, la caduta e la punizione d'un santo romito, mirava ad istil-

lare l'aborrimento dei diletti sensuali, si spoglia d'ogni elemento soprannaturale e diviene la maliziosa e indecente novella di Rustico e Alibec, la quale tende a dimostrare come Amore anche « fra' folti boschi e fra le rigide alpi e nelle deserte spelunche faccia le sue forze sentire ». Un'altra, che favoleggiava della spaventosa apparizione d'un cavaliere inseguente ogni notte nell'orrore d'una boscaglia e trafiggente una donna scapigliata e nuda, pena codesta dell'amore peccaminoso cui entrambi s'erano in vita abbandonati, cambia del tutto il suo significato morale, nella novella di Nastagio degli Onesti, dove la caccia infernale è punizione alla crudeltà della donna, che aveva lasciato languire il suo amante e lo aveva condotto al suicidio per disperazione. Lo spirito paganamente mondano che l'ascetismo medievale aveva soffocato, ma non mai spento, qui prende la sua rivincita e si afferma solennemente nell'arte.

Lo stile. **14.** Dire il Boccaccio « padre della prosa italiana » è dir troppo, chi pensi alla *Vita nuova* e al *Convivio,* scritti parecchi decenni prima del *Decamerón*. Ma egli è veramente il creatore del « periodo », come colui che primo seppe con arte somma logicamente aggruppare intorno ad un concetto principale e per via di coordinazioni e subordinazioni legare a questo e fra loro i concetti secondari, determinativi e circostanziali, sí da formare un tutto saldamente organato e coerente nella sintassi e nel ritmo. Talvolta però il modello della prosa classica latina ch'egli ebbe presente, lo trasse ad architettare, contro al genio del volgare, troppo lunghi e artificiosi periodi, gravi d'apposizioni relative e di costruzioni participiali e gerundive, con intrecci non naturali di proposizioni secondarie e con frequenti trasposizioni di parole. Ne derivò al suo stile anche una certa monotonia resa piú stucchevole dalla cura di mettere in luce ogni particolare dell'idea con analisi minuta e insistente.

Sennonché questi difetti, che negli imitatori diventarono maniera, sono evidenti solo nelle parti serie del libro, nelle introduzioni al novellare e nei racconti piú drammatici, insomma là dove c'è contrasto fra la materia e lo spirito dell'artista, e questo non riuscendo a manifestarsi in quella, si

distrae nella cura delle esteriorità formali. Ma quando — ed è il caso piú frequente — l'argomento s'accorda colle qualità naturali dello scrittore, nelle pagine dove piú forte vibra la sensualità, nelle descrizioni delle scene e dei personaggi cavallereschi o plebei o ridicoli, nei dialoghi e nei discorsi maliziosi, mordaci, faceti, lo stile si ravviva e diviene d'una varietà e d'un'agilità meravigliose. L'apparente pompa rettorica o è natural forma espressiva dell'atteggiamento spirituale e della cultura del Boccaccio, o serve ad accrescere la comicità delle situazioni. Non di rado poi essa non c'è affatto; il periodo corre breve e leggero; scoppiettano i motti, i bisticci, gli scherzi, i doppi sensi; le frasi della lingua viva fiorentina, gli idiotismi dei dialetti e i proverbi popolari coloriscono stupendamente i caratteri individuali e regionali dei personaggi.

La morale.

Il *Decamerón* è un libro immorale, che nella sua integrità non può né deve andare per le mani di tutti. Il Boccaccio ne ebbe riprensioni fin da quando una parte dell'opera fu pubblicata, prima che tutta fosse compiuta, ed egli stesso fece che talvolta le donne della brigata si vergognassero e arrossissero degli sconci racconti. Ma l'oscenità e l'indecenza non sono fine a sé stesse; sono il mezzo di cui lo scrittore si vale per ridere e per far ridere. Questo infatti era il fine dell'opera sua alla quale dice di aver posto mano per procurare agli altri, specialmente alle donne afflitte dall'amore, quel conforto che a lui avevano dato i piacevoli ragionamenti degli amici, quando soffriva le stesse pene. Il *Decamerón* dunque è essenzialmente un libro allegro. Chi lo legga subito dopo la *Divina Commedia*, si sente trasportare d'un balzo in un mondo del tutto diverso. Le alte e serie idealità che avevano ispirato il poema dantesco appaiono tramontate; un soffio di scetticismo invade la vita; la rappresentazione del dolore non penetra piú nel profondo del cuore; la satira s'è attenuata in un riso indulgente; la natura umana rivendica baldanzosamente i suoi diritti contro l'oppressione dell'ascetismo. Sono le tendenze che non tarderanno a prevalere nella vita e nella letteratura d'Italia. Ma nel secolo XIV le aspirazioni e i sentimenti del vecchio mondo medievale serba-

Il *Decamerón* e la *Divina Commedia*

vano ancora gran parte della loro vitalità e riprendevano di tratto in tratto vigore; talché gli spiriti pensanti erano travagliati da interne lotte e dubbiezze. Le abbiamo già osservate nel Petrarca; e ora vedremo rispecchiarsi codesta penosa condizione degli animi anche nel Boccaccio, studiando gli ultimi venticinque anni della sua vita.

La vita del B. dopo il 1351.

15. Sebbene vissuto lungamente fuori di Firenze il Boccaccio, come abbiamo accennato (vedi pag. 238), teneva un posto ragguardevole tra' suoi concittadini, probabilmente in grazia della sua ormai nota dottrina ed eloquenza. Per tacere d'alcuni minori uffici interni, egli fu mandato nel 1351 ambasciatore ai signori di Romagna e poi al marchese Ludovico di Brandeburgo nel Tirolo, per indurli ad accedere alla lega contro i Visconti; tre anni dopo, al pontefice Innocenzo VI in Avignone per trattare della prossima venuta di Carlo IV; e in Avignone tornò nel 1365 per assicurare Urbano V della devozione della Repubblica alla santa Sede. Nel '67 poi recò l'omaggio della sua città a questo stesso pontefice reduce a Roma.

Ma di tutte le ambascerie ch'egli ebbe a sostenere, la più gradita dovette essergli quella di che i Fiorentini lo incaricarono nella primavera del 1351 per offrire al Petrarca una cattedra nello Studio fiorentino. Il Petrarca, che allora dimorava a Padova, non accettò, come sappiamo, l'offerta (cfr. pag. 215); ma i due poeti che già si erano conosciuti di persona l'anno prima a Firenze, strinsero allora nei confidenziali colloqui un'amicizia intima ed affettuosa, che venne meno solo con la morte. Essi si rividero nella primavera del 1359 a Milano e altre volte più tardi a Venezia e a Padova, e tennero sempre corrispondenza epistolare. Il Boccaccio non soltanto amava nel Petrarca un amico, ma venerava con commovente devozione un maestro; e il Petrarca ebbe su lui un'azione morale benefica.

Il *Corbaccio*.

Della mutazione che si veniva operando nell'avviamento del pensiero di messer Giovanni, sono già indizi palesi in un'operetta in prosa volgare, composta fra il 1354 e il '55, cioè nel *Corbaccio* o *Labirinto d'amore*. È una satira, a foggia di visione, contro una vedova, che fingendo di corri-

spondere all'amore del poeta, s'era fatta beffe di lui; anzi una satira contro tutte le donne. Giovenale e in genere la letteratura misogina, nonché la diretta osservazione della realtà, porgono i colori al tetro quadro della vita muliebre; ma per lo schema fondamentale e per alcune fantasie e reminiscenze spicciolate il *Corbaccio* (titolo che certamente sarà lo spagnuolo *corbachò*, nervo di bue, frusta) si ricollega alla letteratura delle visioni e in particolare alla *Divina Commedia*. In sogno il Boccaccio si è smarrito in un luogo selvaggio e montuoso, che raffigura la vita traviata e addolorata dall'amore; e quivi gli appare, mandato dalla Vergine, il morto marito della vedova, che svelandogli tutti i vizi, i peccati, i difetti fisici e morali di costei lo distoglie dall'amarla e quindi lo conduce fuori di quel labirinto. Non mancano in quest'opera tratti efficaci e quadretti di genere, avvivati dall'uso del linguaggio plebeo; la satira però ha troppo spesso un'acrimonia che nuoce all'arte e in cui appare evidente la stizza e il desiderio della vendetta personale. Col *Corbaccio* l'autore deplora e detesta le passioni di cui fino allora s'era compiaciuto e nella vita e negli scritti, e chiude la serie delle sue opere amene. Anzi il fiero libello segna il passaggio tra queste e le opere d'erudizione, cura del Boccaccio nell'ultimo suo ventennio.

Gli studi classici del B.

16. L'amore che fin dall'età giovanile nutriva per il mondo classico, fu in lui ravvalorato dall'amicizia del Petrarca. Giustamente egli si vantava d'aver fatto rinascere in Toscana gli studi ellenistici, perché nel 1360 aveva invitato e ospitato in sua casa Leonzio Pilato, un calabrese di grosso ingegno e di scarsa cultura, ma abbastanza pratico del greco volgare, e gli aveva ottenuto la cattedra di quella lingua nello Studio. Fece anche venire di Grecia i poemi d'Omero, che Leonzio tradusse goffamente in prosa latina; e nei tre anni che il maestro rimase a Firenze, il Boccaccio poté acquistare una conoscenza del greco certo assai imperfetta, ma pur meno superficiale di quella ch'ebbe il Petrarca. Nelle assidue letture degli scrittori latini e dei greci tradotti venne raccogliendo una messe di dottrina per quel tempo veramente prodigiosa, della quale ci avvenne già di notare le tracce

nelle opere volgari e che si manifesta in tutta la sua pienezza nelle opere latine.

Le opere latine del B.

Oltre ad alcune epistole e ad altri opuscoli di tenue importanza, il Boccaccio scrisse in latino sedici egloghe e quattro cospicui repertori di svariate notizie erudite, i quali, se oggi per gli avanzamenti della scienza hanno perduto ogni valore pratico, furono invece molto adoperati e con grande profitto fino al secolo XVI.

e egloghe.

Composte, secondo che pare piú probabile, fra il 1351 e il '66, le egloghe, o *Bucolicum carmen*, prendono argomento da fatti storici del tempo o da fatti della vita intima del poeta, velati in esse d'un'allegoria pastorale. Dei quattro repertori

Il *De genealogiis.*

eruditi il piú importante e piú vasto è intitolato *De genealogiis deorum gentilium*, in quindici libri. Il Boccaccio, attingendo la sua erudizione dalle opere degli antichi e anche dalla viva voce di dotti amici, vi adunò grandissima copia di notizie intorno ai miti pagani, dei quali, raggruppati sistematicamente secondo le stirpi degli dei, diede un'interpretazione allegorica, ora storica e ora fisica, giusta il costume del medio evo. Egli mira precipuamente a dimostrare come quelle favole pagane non siano se non un bel velo che nasconde le verità del Cristianesimo, e secondo questo concetto, che era del resto generalmente accettato nel medio evo e che troviamo per esempio in Dante e nel Mussato, egli prende a difendere contro le accuse degli uomini pii la poesia, considerandola come un bel travestimento della verità. Questa grande enciclopedia della scienza mitologica fu composta fra il 1350 circa e il '60, ed ebbe ampliamenti negli anni successivi.

Il *De casibus* e il *De claris mulieribus.*

Fra il 56 e il 64 furono scritti i due trattati *De casibus virorum illustrium* e *De claris mulieribus*, nel primo dei quali il Boccaccio narra con intento morale, in una serie di visioni storiche, le vicende di coloro che caddero d'alto stato nella miseria, cominciando da Adamo e scendendo sino a' suoi contemporanei; e nel secondo espone, talvolta con festività non indegna dell'autore del *Decameron*, la vita di donne famose, da Eva alla regina Giovanna (escluse le sante), per render anche alle donne il dovuto onore ed esortarle a virtú. Il quarto manuale scritto fra il 1362 e il 1366 è una

specie di dizionario storico-geografico intitolato *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis et paludibus, et de nominibus maris*, col quale il compilatore si propose di agevolare la lettura degli antichi scrittori. *De montibus*, ecc.

L'erudizione del Boccaccio, benché attinta direttamente alle fonti antiche, ha un carattere piú medievale di quella del Petrarca. Egli non penetra, come il suo geniale amico, nello spirito del classicismo, ma sta pago a raccogliere un'ingente mole di notizie senza farne la critica e senza procurare di assimilarsele. Anche il suo latino, trascurato e spesso scorretto, sa di medio evo assai piú che il latino del Petrarca.

17. Mentre il Boccaccio attendeva a questi studi eruditi, accadde un fatto che produsse in lui una profonda impressione. Nel 1362 venne a visitarlo il monaco certosino senese Gioacchino Ciani, il quale dicendosi mandato dal suo compagno di religione Pietro Petroni, morto poco prima in fama di santità, lo esortò a mutar vita, a lasciare la poesia e gli studi profani e a darsi tutto alle pratiche devote, e gli minacciò le pene eterne qualora non avesse tosto seguito il consiglio. Solo l'autorevole e saggia parola del Petrarca, che informato della visita, scrisse all'amico una bellissima epistola (*Sen.*, I, 5), poté distorre il Boccaccio dalla risoluzione di abbandonare gli studi, di vendere i suoi libri e di condannare al fuoco le sue opere volgari. Ma le esortazioni del Ciani aiutarono e determinarono piú nettamente un cambiamento che l'età, il disgusto delle follie giovanili e gli ammonimenti del Petrarca andavano già da un decennio preparando nello spirito del Boccaccio. Egli divenne religioso non soltanto nelle esteriorità, ma anche nell'intimo del cuore; deplorò d'avere scritto il *Decamerón*, giudicandolo libro pericoloso, e forse ebbe davvero l'intenzione, che la voce pubblica disse anzi già attuata, di farsi monaco. La visita de' Ciani.

Agli scrupoli religiosi s'aggiungevano le strette del bisogno. Verso la fine del 1362 accettò l'invito di Nicola Acciaiuoli, gran siniscalco della regina Giovanna, che gli prometteva tranquillità ed agiatezza. Ma a Napoli lo trattarono invece come un importuno accattone senza curarsi di lui; talché il Boccaccio partí ben tosto sdegnato e fieramente ama- Gli ultimi anni.

reggiato dalla patita delusione. Gli fu di conforto la magnifica ed affettuosa ospitalità del Petrarca, presso il quale passò la primavera del '63 a Venezia. Anzi il Petrarca, sapendo la misera condizione dell'amico, lo esortò più volte a prendere stabile dimora in sua casa. Ma né a questi inviti né ad altri, che gli vennero da signori e da principi, il Boccaccio, geloso della sua libertà e scottato dall'inganno dell'Acciaiuoli, volle mai piegarsi. E triste fu in sul tramonto la vita del gaio novellatore. Solo un raggio di luce cara e serena la illuminò fuggevolmente, quando ai 21 d'agosto del 1373 egli fu eletto a spiegare in pubblico la *Divina Commedia* collo stipendio annuo di cento fiorini d'oro.

Studi danteschi.

18. Fedele cultore, non ostante il suo amore per i classici studi; della letteratura volgare, il Boccaccio ebbe sempre una sconfinata ammirazione e devozione per Dante. Nelle opere volgari lo imitò di frequente (cfr. pag. 242 sg., 257); della gloria di lui si fece costante banditore, e mandando al Petrarca una copia della *Commedia,* la accompagnò con un'epistola in versi latini, nella quale il suo entusiasmo per il cantore dei tre regni e la sua venerazione per l'amico si uniscono nell'intento di vincere la freddezza del dotto ed elegante poeta verso il suo grandissimo predecessore. Raggiare di letizia dovette l'anima buona del Boccaccio quando nel 1350 egli fu mandato dai Capitani di Or San Michele a portare un sussidio di denaro a una figliuola di Dante, Beatrice, monaca in un convento di Ravenna. Forse gli parve questo un tenue risarcimento dell'ingiustizia patita dal padre di lei, ingiustizia alla quale s'argomentò egli stesso di riparare scrivendo fra il 1357 e il '62, secondo che pare probabile, la *Vita di Dante* o per dir meglio, il *Trattatello in laude di Dante.*

La *Vita di Dante.*

Ne abbiamo due redazioni: l'una più ampia; l'altra, posteriore, più compendiosa e di più meditata e diligente stesura; ambedue del Boccaccio. Le notizie biografiche positive sono poche, ma per lo più degne di fede; abbondano invece le digressioni storiche, leggendarie, morali, intese a formare un solenne piedistallo alla gloria dell'Alighieri e a far germogliare dal racconto questa morale: che ad un uomo di

studio non convengono il matrimonio e i pubblici uffici. L'intonazione declamatoria e rettorica di questa operetta, mostra quale accensione d'affetto suscitasse l'argomento nel cuore dello scrittore; ma dal giudizio che vi è dato sulla partecipazione di Dante alla vita pubblica appare come fossero mutati i concetti sui doveri del cittadino e come ormai le gravi e complesse figure dell'età dantesca e predantesca fossero poco comprese ed apprezzate.

Le lezioni pubbliche sulla *Commedia*.

Eletto a spiegar la *Commedia* per istanza d'alcuni cittadini, il Boccaccio diede principio nell'ottobre del 1373 alle sue lezioni, che teneva giornalmente, tranne le feste, nella chiesa di Santo Stefano di Badia. Nacque cosí quel commento ai primi diciassette canti dell'*Inferno,* che è per certi aspetti il migliore fra i commenti del poema dettati nel secolo XIV. Esso è bensí assai prolisso e tortura la poesia colla pedanteria delle divisioni scolastiche, ma racchiude acute osservazioni e assennate interpretazioni e coglie giustamente il valore morale dell'opera dantesca. Il Boccaccio vi fa mostra anche delle sue doti di abile novellatore, narrando certe storielle che correvano nella tradizione cittadina. Mancano quasi interamente le chiose d'indole estetica; né ciò fa meraviglia, poiché quanto era vivo e spontaneo nei trecentisti il sentimento della poesia dantesca, altrettanto era scarsa per varie ragioni l'attitudine a rendersi conto criticamente di questo sentimento.

La morte.

19. Il commento del Boccaccio rimane interrotto alla sessantesima lezione, perché al principio del 1374 una malattia costrinse lo spositore a rinunciare all'ufficio, che aveva assunto con tanto entusiasmo. Anche il biasimo dei malevoli aveva cominciato a dargli noia; sicché malandato in salute, sfiduciato e angustiato da scrupoli, finí col pentirsi d'essersi accinto all'impresa, e giudicò la malattia una meritata punizione del cielo per la leggerezza con cui aveva aperto al volgo plebeo degli « ingrati meccanici, nimici d'ogni leggiadro e caro adoperare » i profondi concetti del poeta divino. Nell'autunno si ritirò a Certaldo, dove era il suo poderetto avito, e ivi morí il 21 dicembre del 1375, lasciando eredi universali i nipoti da parte fraterna e legando all'agostiniano

fra Martino da Signa la sua biblioteca, che rimasta poi al convento di S. Spirito, andò miserevolmente dispersa. Ignoranza e colpevole trascuratezza dispersero anche le ossa del Boccaccio, che fino al 1783 avevano riposato a Certaldo nella chiesa di S. Jacopo, sotto l'epitafio che il poeta stesso s'era preparato. Quivi egli ricordava ai posteri, insieme col nome del padre e della patria de' suoi maggiori, il piú costante e ardente suo amore, l'amore dell'arte, in cui si riassume tutta la sua vita intellettuale: *studium fuit alma poesis.*

Bibliografia

A. Gaspary, *Storia,* vol. II, P. I, cap. XV. G. Volpi, *Il Trecento,* 2.ª ediz., cap. III. G. Carducci, *Ai parentali di G. B.,* in *Opere,* I. V. Crescini, *Contributo agli studi sul Boccaccio,* Torino 1887. H. Hauvette, *Boccace. Étude biographique et littéraire,* Parigi 1914. G. Traversari, *Bibliografia boccaccesca.* I. *Scritti intorno al B. e alla fortuna delle sue opere,* Città di Castello 1907; e a complemento, le note bibliografiche in fine al citato *Boccace* dell'Hauvette. — Tutte le opere volgari sono raccolte in 17 volumi pubblicati a Firenze, per cura di I. Moutier, 1827-34. *Le lettere edite ed inedite di G. B.* pubbl. da Fr. Corazzini, Firenze 1877. Siano qui ricordate anche l'*Antologia delle opere minori volgari di G. B.* con introduzione e commento di G. Gigli, Firenze 1907 (nella *Biblioteca scolast. Sansoni*) e *Le opere di G. B.* scelte e illustrate da N. Zingarelli, Napoli 1913. — Non ho parlato della novella *Urbano,* nè di qualche altra scrittura, al Boccaccio attribuite erroneamente. — **2.** Le date della biografia del B., in ispecie quelle della vita giovanile sono tuttora assai controverse; io mi sono attenuto alla cronologia fermata dal Torraca, come a quella che, tutto sommato, mi pare piú probabile; vedi del Torraca, *Per la biografia di G. B. con i ricordi autobiografici e documenti inediti,* Milano 1912, e *G. Boccaccio a Napoli,* nell'*Arch. stor. napoletano* del 1914 e nella *Rassegna critica d. letterat. ital.,* XX, 1915. Per altre tesi cronologiche A. Della Torre, *La giovinezza di G. B. (1313-1341),* Città di Castello 1905, e il *Boccace* dell'Hauvette. Per la vita amorosa del Boccaccio, V. Crescini, *« Fiammetta » di G. B.,* Firenze 1913 (nella *Lectura Dantis*). — **3.** B. Zumbini, *Il Filocopo del B.,* Firenze 1879. V. Crescini, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore,* Bologna 1889-99, 2 voll. P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio,* nella *Romania,* XXXI, 1902, p. 28 sgg. — **4.** Una nuova edizione del *Filostrato* nei fasc. 146-48 della *Bibliotheca romanica* per cura di P. Savj Lopez, Strasburgo 1911. P. Savj Lopez, *Il Filostrato del Boccaccio,* nella *Romania,* XXVII, 442. Il *Ninfale* anche nei *Poemetti mitologici de' secoli XIV e XV* a cura di F. Torraca, 1, Livorno 1888; il testo critico ne ha dato B. Wiese, Heidelberg

1913. B. Zumbini, *Il Ninfale fiesolano di G. B.*, Firenze 1896. — **5.** Una nuova edizione della *Caccia di Diana*, nel volumetto di A. F. Massera, che si cita al § 6. *L'Ameto*, oltre che nell'ediz. Moutier, nel volume della *Biblioteca classica economica* Sonzogno, intitolato *Opere minori di G. B.* Sull'*Ameto*, E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano 1908, p. 156 sgg. Dell'*Amorosa Visione* una nuova edizione, Lanciano 1915 *(Scrittori ital. e stranieri)*. — **6.** La *Fiammetta* nello stesso volume Sonzogno e nella *Biblioth. romanica* di Strasburgo (fasc. 120-22) per cura di G. Gigli. R. Renier, *La Vita Nuova e la Fiammetta*. Torino 1879. *Rime di G. Boccaccio*, testo critico per cura di A. F. Massera, Bologna 1914. *La Caccia di Diana e le Rime* con avvertenze e note dello stesso, Città di Castello 1914. — **7-14.** U. Foscolo, *Sul testo del Decamerón*, in *Opere*, III. F. De Sanctis, *Storia*, I, cap. IX. A. Bartoli, *I primi due secoli*, cap. XXVII, e *I Precursori del B.*, Firenze 1876. M. Landau, *Die Quellen des Decameron (Le fonti del D.)*. 2.ª ediz., Stoccarda 1884. L. Cappelletti, *Osservazioni storiche e letterarie e notizie su le fonti del Decamerone*, Rocca S. Casciano, 1912. L. Di Francia, *Alcune novelle del Decameron illustrate nelle fonti*, nel *Giorn. storico*, XLIV, 1904, p. 1 sgg., XLIX, 1907, p. 201 sgg. Altri lavori di critica storica ed estetica intorno a singole novelle si sono pubblicati negli ultimi anni e si trovano indicati nella citata *Bibliografia* del Traversari e negli *Appunti bibliografici per un commento al Decameron*, di A. Bertoldi, nella *Rass. bibliograf. d. letterat. ital.*, XXII, 1914. — La prima edizione del *Decameron* fu fatta a Venezia nel 1470; per la bibliografia delle edizioni di questa come delle altre opere del B., A. Bacchi della Lega, *Serie delle edizioni delle opere di G. B.*, Bologna 1875. Per ordine di Cosimo I de' Medici il testo fu mutilato e corretto secondo criteri religiosi, e pubblicato a Firenze, Giunti, 1573. Fra le molte edizioni ricordinsi quelle che fanno parte della *Biblioteca Nazionale* di F. Le Monnier, della *Biblioteca diamante* del Barbéra, della *Biblioteca classica economica* del Sonzogno, della *Bibliotheca romanica*, ecc. Per la *Biblioteca classica hoepliana* M. Scherillo ha procurato un'edizione del *Decamerone*, Milano 1914, nella quale alcune novelle sono riassunte e tutte corredate di note sulle fonti e le imitazioni; va innanzi al testo una notevole *Introduzione*. Una scelta, che comprende oltre alla cornice una ventina di novelle commentate, ha dato G. Gigli alla *Biblioteca di classici italiani* del Giusti, Livorno 1907. — **15.** *Il Corbaccio* anche nel citato volume Sonzogno, e nei fasc. 157-58 della *Biblioth. romanica* per cura di L. Sorrento. H. Hauvette, *Une confession de Boccace. Il Corbaccio*, nel *Bulletin italien*, I, 1901; traduz. ital. di G. Gigli, Firenze 1905. — **16.** A. Hortis, *Studi sulle opere latine del B.*, Trieste 1879. O. Hecker, *Boccaccio Funde* (Scoperte boccacceschè), Braunschweig 1902. Le egloghe, sotto il titolo di *Buccolicum carmen*, sono state ripubblicate sull'autografo riccardiano da G. Lidonnici, Città di Castello 1914. Sulle egloghe del Boccaccio, B. Zumbini, nel *Giorn. Storico*, VII, 1886, p. 94 sgg., e E. Carrara, *La poesia pa-*

storale, p. 111 sgg. I Libri XIV e XV del *De genealogiis,* i quali contengono la difesa della poesia, ristretti e commentati da O. Zenatti, nel vol. *Dante e Firenze,* Firenze 1903; quivi a pagg. 282-325 una lunga nota sui meriti del B. nel risorgimento degli studi ellenistici. L. Torretta, *Il « Liber de claris mulieribus » di Giov. Boccaccio,* nel *Giornale storico,* XXXIX, XL. — **17**. Nonostante le obbiezioni del Torraca, *Per la biografia,* p. 100 sgg. non muto la data del viaggio del B. a Napoli (1362), perché quella data è ormai messa fuori di dubbio da lettere pubblicate da M. Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici,* Roma 1904, p. 23 sgg. — **18**. *La vita di Dante scritta da G. B.* testo critico per cura di F. Macrí-Leone, Firenze, 1888. *La vita di Dante. Testo del così detto Compendio attribuito a G. B.,* per cura di E. Rostagno, Bologna 1899. Il testo piú ampio della *Vita di Dante,* ristampato e commentato da O. Zenatti, nel vol. *Dante e Firenze,* p. 30 sgg. M. Barbi, *Qual è la seconda redazione del « Trattatello in laude di Dante »?* nel volume miscellaneo *Studii su G. Boccaccio* pubblicati a cura della Società storica della Valdelsa per il VI centenario della nascita, Castelfiorentino 1913. *Il commento di Gio. Boccaccio sopra la Commedia,* ediz. G. Milanesi, Firenze 1863. O. Bacci, *Il B. lettore di Dante,* Firenze 1913 (nella *Lectura Dantis*).

CAPITOLO XII

La letteratura nella seconda metà del secolo XIV

1. La fortuna di Dante nel sec. XIV. — 2. Gli imitatori: Fazio degli Uberti e — 3. Federico Frezzi. — 4. Le varie tradizioni nella lirica: Fazio degli Uberti. — 5. La lirica politica. Francesco di Vannozzo. — 6. Il Saviozzo e Antonio da Ferrara. — 7. La lirica borghese: Antonio Pucci. — 8. La lirica del mondo elegante. — 9. La poesia narrativa popolaresca. — 10. I poemi del Pucci. — 11. La prosa. — 12. Ser Giovanni Fiorentino e Gio. Sercambi. — 13. Franco Sacchetti. — 14. Trattati ascetici: Jacopo Passavanti. — 15. Lettere ascetiche: S. Caterina da Siena. — 16. Poesia sacra. — 17. Conclusione.

1. Dopo la morte di Dante, la *Divina Commedia* corse ben presto per le terre d'Italia, letta, studiata, ammirata, perché quegli uomini vi sentivano palpitare una parte del loro essere, vi trovavano alti ammaestramenti di morale, di scienza, di religione e rimanevano conquisi, pur senza rendersene conto, dal fascino di quell'arte sublime. La voce di Cecco d'Ascoli, aspro censore (cfr. pag. 182), rimase isolata; né qualche rappresaglia della gente di chiesa contro lo scrittore del *De Monarchia,* valse ad intiepidire l'ammirazione per il poeta. Le copie del poema si moltiplicavano incessantemente, e sí diffuso e vivo era il desiderio di possederne una, che si narra d'un copista, il quale con cento *Danti* che scrisse, avrebbe fatto la dote alle sue figliuole. Del libro divino si facevano compendi in rima per rendere piú chiaro e figgere nella memoria del lettore il suo organamento generale, e si scrivevano commenti in latino e in volgare. La fortuna di Dante.

Il piú antico di quei compendi fu composto in terzine nel 1322 da uno dei figli di Dante, Jacopo, cui si deve anche il piú antico commento all'*Inferno.* Nel 1324 espose in latino questa cantica ser Graziolo de' Bambaglioli (vedi pag. 181), e pochi anni dopo, in volgare, tutta la *Commedia* Jacopo della Lana. Scendendo giú sino alla fine del secolo XIV, Commenti alla *D. C.*

troviamo l'*Ottimo Commento* d'un anonimo fiorentino; il commento di Pietro Alighieri, l'altro figliuolo di Dante; i commenti del Boccaccio (cfr. pag. 261), di Benvenuto Rambaldi da Imola, di Francesco da Buti, e altri ancora; tutti degni di considerazione e, quale per la parte storica, quale per il senso letterale, quale per l'allegoria etica, utili ancor oggi alla retta intelligenza del poema. Il commento, latino, di Benvenuto, ricco di aneddoti, vivace, copiosissimo, e quello, volgare, del Buti ci rappresentano le lezioni che essi tennero rispettivamente a Bologna (pare dal 1374) e a Pisa: perché come a Firenze, così in altre città sorse allora e si mantenne per molto tempo di poi il costume di far esporre a pubbliche spese in una chiesa o nello Studio l'opera insigne. La quale offerse ben presto ispirazioni alle arti del disegno e generò fra i poeti una schiera di melensi imitatori. Poco dopo la metà del secolo Bernardo Orcagna seguí il disegno dantesco dipingendo l'Inferno nella Cappella Strozzi di S. Maria Novella a Firenze, e Fazio degli Uberti compose a imitazione della *Commedia* il suo *Dittamondo*.

Fazio degli Uberti.

2. Fazio nacque a Pisa nel primo decennio del secolo XIV. Pronipote di Farinata, trascorse la sua vita, protrattasi poco oltre il 1367, nell'esiglio, con cui la guelfa Firenze vendicava Montaperti nei discendenti del vincitore, e frequentò lungamente le corti degli Scaligeri e dei Visconti, dove lo aveva condotto il bisogno. Nel *Dittamondo (Dicta mundi),* lungo poema in terzine, che cominciò a scrivere intorno al 1346, egli si propose di narrare un fantastico viaggio per le tre parti del mondo allora conosciute e immaginò d'averlo intrapreso per obbedire alla Virtú, che apparsagli in sogno, lo aveva esortato a cambiar vita e gli aveva acceso in cuore una viva bramosia di gloria. Gli è guida l'antico geografo Solino, col quale l'Uberti visita prima l'Italia, poi le altre regioni d'Europa, indi l'Africa. Il loro viaggio per l'Asia è appena cominciato, quando il poema rimane interrotto.

Il *Dittamondo.*

Se i riscontri colla *Divina Commedia* sono evidenti perfino in questa brevissima traccia (conversione, viaggio, guida), ad una lettura del *Dittamondo* l'intonazione dantesca si pa-

lesa in mille particolari: in certi atteggiamenti dell'azione, in alcuni episodi, come nell'incontro di Fazio con Solino e più innanzi con Plinio, nelle movenze del periodo, nelle immagini e nel fraseggiare. Ciò nondimeno il poema è d'uno squallore desolante, opera piuttosto d'arida scienza che di poesia, un trattato geografico con lunghe digressioni di carattere storico e leggendario. L'Uberti infatti attinge largamente a Solino, sua fonte principale, a Pomponio Mela ed a Plinio, e spesso non fa se non mettere in rima la prosa scientifica di quegli antichi. Neppur là dove parla dei luoghi di cui ha conoscenza diretta, riesce ad infondere ne' suoi versi un alito di poesia; nota fuggevolmente una cosa degna di essere veduta, un fenomeno naturale, un fatto storico, una leggenda, e tira innanzi colla sua monotona enumerazione. Una certa accensione di sentimento ravviva la descrizione di Roma, rappresentata al solito in figura d'una vecchia matrona lacera e lagrimosa, e i lamenti di lei per il colpevole abbandono in cui è lasciata; ma il sentimento muore tosto nel prolisso racconto che Roma fa della sua storia, da Giano ai tempi dello scrittore.

3. L'Uberti, che al pari d'ogni suo contemporaneo ammirava la *Commedia* come una grande opera dottrinale (cfr. pag. 160), poté credere di averla emulata rimpinzando di scienza il suo poema. Ma in realtà la sua imitazione è tutta esteriore. Del concetto fondamentale della *Commedia* è appena una traccia in sul principio (conversione), e della grande poesia dantesca non c'è briciolo nel *Dittamondo*. Né poteva essere altrimenti, chi pensi il carattere fortemente individuale di quella poesia e la trasformazione che in meno di mezzo secolo era intervenuta nelle idee, nei sentimenti, nei gusti degli italiani.

Il *Quadriregio* di F. Frezzi.

Di questa trasformazione fa più manifesta testimonianza il *Quadriregio*, altro voluminoso poema in terza rima in parte composto prima del 1394 e compiuto tra il 1400 e il 1403 dal folignate Federigo Frezzi, lettore di teologia a Firenze, a Pisa, a Bologna e vescovo di Foligno (m. 1416 o '17). Il titolo viene a dire « poema dei quattro regni », cioè dei regni dell'Amore, di Satana, dei Vizi e delle Virtù, per i

quali il Frezzi immagina di compiere un viaggio sotto la guida di Minerva e d'altri personaggi. Egli tentò d'imitare non pur le forme ma l'idea di Dante, allegoricamente raffigurando ad ammaestramento dell'umanità la sua conversione dalla vita sensuale al chiostro. Ma la sua allegoria è un'invenzione tutta personale che non ha, come quella dantesca, radici nelle credenze cristiane. Il regno dell'Amore, dove è gran movimento di ninfe e di dee, è rappresentato con colori idillici e pagani che ricordano il Boccaccio; il regno di Satana è un aggregato di simboli esprimenti le diverse condizioni della vita reale umana; ed è pure tutta intessuta di personificazioni la rappresentazione dei regni dei Vizi e delle Virtù, dove appaiono, in enumerazioni scolorite e prive di vita, ombre di pagani e di cristiani antichi e recenti. La realtà, viva nell'arte dantesca, qui ha perduto ogni efficacia; il senso letterale rimane sopraffatto dal cumulo delle moralità e dagli importuni sdottoreggiamenti dei personaggi simbolici; il bel temperamento delle tradizioni cristiane con fantasie di fonte pagana, che è proprio della *Commedia,* si risolve in un contrasto goffo e presuntuoso, in cui quest'ultime acquistano il sopravvento. Il Frezzi però sa maneggiare il verso con piú disinvoltura ed eleganza che l'Uberti, e nello stile riesce talora imitatore non infelice.

La lirica.

4. Quantunque alla *Commedia* principalmente volgessero l'ardore dei loro studi gli ammiratori di Dante, tuttavia anche le liriche di lui non caddero d'un subito in dimenticanza. La tradizione dello *stil nuovo* venne sí spegnendosi lentamente dopo la metà del Trecento, ma ancora alla fine del secolo parve rifiorire con rinnovato vigore in alcuni dei sonetti leggiadri di Cino Rinuccini, un lanaiuolo fiorentino vissuto ben addentro nel secolo XV (m. 1417). Cosí la maniera degli gnomici dugentisti e di Bindo Bonichi, grave e disadorna, si continuò nelle canzoni di Niccolò Soldanieri, di maestro Gregorio d'Arezzo e d'alcuni altri. Ma alle tendenze morali ed estetiche del tempo si confaceva meglio d'ogni altra la lirica del Petrarca, piú umana che quella del nuovo stile e adorna d'una piú piena e in parte piú vistosa eleganza. Ond'è che, ancor vivo il poeta, si cominciò ad imitarla e, tempe-

rato dagli ultimi strascichi delle precedenti tradizioni poetiche, sorse il petrarchismo, che puro regnerà piú tardi nella lirica nostra.

Molti furono allora i cultori della lirica d'arte; toscani i piú, come il Boccaccio (cfr. pag. 244); veneti e meridionali alcuni altri. Essi cantarono l'amore nelle fogge convenzionali sancite dai loro predecessori e spesso per semplice trastullo letterario senza ispirazione; cosí che i loro componimenti — sonetti e canzoni — sono in generale freddi per mancanza o scarsezza di sentimento vivo e, quanto alla forma, aridi o ricercati o goffi per povertà di fantasia o per difettosa imitazione del Petrarca o per eccesso d'inopportuni ornamenti. Certo fra tutti i lirici di quel tempo s'eleva, accanto al Boccaccio, Fazio degli Uberti, l'autore del *Dittamondo*, che pur accogliendo nelle rime piú giovenili, reminiscenze dello stil nuovo e anche della scuola siciliana, e in quelle dell'età piú matura risentendo l'efficacia del Petrarca, ha tuttavia una notevole originalità, calore e sincerità d'affetto, vivezza di fantasia, stile chiaro ed elegante. Fazio.

5. L'Uberti compose anche alcune canzoni d'argomento politico, ispirate dai fatti contemporanei. Fedele alle tradizioni familiari, egli esortò Lodovico il Bavaro ad una spedizione in Italia e accolse con lieti auguri quella di Carlo IV; ma quando vide questo imperatore tornarsene al di là delle Alpi senza aver fatto nulla (1355), nella canzone *Di quel possi tu ber che bevve Crasso* introdusse l'Italia a lamentarsi con fiere parole dell'abbandono e ad imprecare contro l'« ignominioso » re di Boemia. A un altro poeta invece, un tal Bindo di Cione da Siena, la partenza di Carlo da Roma suggerí un'idea presaga dell'avvenire lontano, e nella canzone *Quella virtú che il terzo cielo infonde,* egli augurò che a mantenere le ragioni dell'Impero il Boemo desse all'Italia un re che fosse il primo d'una monarchia nazionale ereditaria. La lirica politica.

Questa canzone, già attribuita indebitamente a Fazio, si eleva a gran pezza per impeto lirico e per altezza di concetti sulle molte liriche politiche con cui i minori poeti vennero via via accompagnando, nella seconda metà del Trecento, i fatti

della storia italiana contemporanea. La loro arte è generalmente meschina, e il sentimento delle loro rime varia secondo il vario partito che essi seguivano o per nascita o per convinzione o per interesse. Il rapido montare della potenza viscontea eccitò spesso il loro estro, e quando Giangaleazzo negli ultimi decenni del secolo parve prossimo a sottomettersi buona parte d'Italia, le muse stipendiate, volgari e latine, si levarono in coro ad augurare riunita in un sol corpo tutta l'Italia sotto la signoria del Biscione.

F. di Vannozzo.

Fra codeste poesie, che illuminano della luce d'un grande ideale l'insaziata avidità di dominio di Giangaleazzo e le interessate adulazioni degli scrittori, va famosa una corona di otto sonetti, dove le principali città dell'alta e della media Italia supplicano il Visconti a riceverle nelle sue braccia. La compose nel 1388 il padovano Francesco di Vannozzo, verseggiatore randagio per le corti dei Carraresi, degli Estensi, degli Scaligeri, dei signori di Milano, il cui vario canzoniere e le cui corrispondenze rimate coi poeti suoi corregionali assai bene rappresentano gli elementi e i caratteri della cultura dell'Italia settentrionale dopo la metà del Trecento.

Il Saviozzo.

6. Adulatorie esortazioni politiche rivolse al Visconti anche il senese Simone Serdini detto il Saviozzo, che passò, lui pure, gran parte della sua vita nelle corti principesche o al seguito di condottieri, e stanco dei travagli, forse non immeritati, troncò egli stesso i suoi giorni nel 1420 a Toscanella nella prigione del capitano Tartaglia di Lavello, di cui era cancelliere. Molto rimò intorno a materia amorosa, spesso ad istanza d'altri, secondo il malo costume del tempo, sempre freddamente e con istucchevole prolissità. In altre rime trattò con oscura astrattezza argomenti morali e mosse amari lamenti contro la Fortuna che lo perseguitava, ora rassegnandosi e ora empiamente maledicendo alla vita e a chi gliela aveva data, e augurando a sé ed agli altri tremende sventure. Questi irosi componimenti, nei quali è pur qualche accento di vero dolore, appartengono ad un genere non del tutto nuovo, che si cristallizzò poco appresso in aride sequele d'imprecazioni: la *disperata*. Nel Saviozzo l'imitazione del Petrarca si nota appena; assai piú frequenti sono le remi-

niscenze della *Commedia*; quasi continuo è l'uso, anzi l'abuso delle immagini, dei paragoni e degli esempi desunti dalla mitologia classica e dalla storia antica.

Antonio da Ferrara.

Questi caratteri di sostanza e di forma, comuni nella lirica d'arte dell'ultimo Trecento, si trovano, ancorché meno rilevati che nel Saviozzo, e commisti ad una piú larga vena di petrarchismo, nelle rime di maestro Antonio Beccari o del beccaio da Ferrara, bizzarro uomo, che visse qualche tempo prima del Senese (1315-1363 circa). Gran giocatore e dissipatore, fu sempre in lotta colla miseria, e un po' per diletto, un po' per procacciarsi da vivere andò vagando di terra in terra. Era un devoto ammiratore di Dante; col Petrarca ebbe corrispondenza poetica, come con molti altri rimatori suoi coetanei. Nel suo canzoniere, non privo di pregi, tratta d'amore, di politica, di religione, di morale, e spesso parla delle vicende sue proprie. In sette capitoli ternari fa la storia della sua passione per il gioco, e in alcuni sonetti rappresenta in tono tra melanconico e faceto la sua misera condizione o qualche suo grave imbarazzo. Quivi la lirica, lasciati i modi gravi e solenni, assume la forma piú modesta del parlar familiare; ci accostiamo a quella poesia che ben fu detta *borghese* e che « fiorí specialmente a Firenze circa i tempi dell'ultima democrazia e del tumulto dei Ciompi e seguitò piú rigogliosa di mano in mano che piú declinavano i tempi ».

La lirica borghese.

7. La poesia cosiddetta borghese « ha fondamento, dice il Carducci (*Rime di Cino*, p. LXIX) nel reale e move dai fatti; ragiona e poco inventa ed immagina; racconta, non narra; arringa, scherza, satireggia; tutto ciò con le umili forme della lingua del popolo ». Fra i tanti che la coltivarono, colui che piú compiutamente ne ritrae i caratteri ne' suoi sonetti, è Antonio Pucci, un piacevole fiorentino, la cui vita si estese dal principio fin verso l'ultimo decennio del secolo XIV. Pieno di affetto per il suo Comune, cui serví prima come campanaio, poi come banditore, ne raccontò via via le vicende in vari poemetti, a diletto e ammaestramento del popolo e descrisse con infinito compiacimento le *proprietà* di Mercato Vecchio, che gli pareva la piú bella piazza del mondo. Firenze tran-

Antonio Pucci.

quilla all'interno e in pace con tutti, ricca di commerci e d'industrie, gloriosa per le arti e la poesia, questo era l'ideale politico del Pucci, anzi di tutti i suoi coetanei, che più non comprendevano le lotte e le passioni degli avi. I suoi sonetti, nei quali si continuava modificata la maniera dei poeti giocosi e familiari, di Rustico di Filippo, di Cecco Angiolieri, di Pieraccio Teldaldi (vedi pp. 91, 183, 184), correvano per le mani di tutti ricercati e letti avidamente. In alcuni egli descrive le piccole miserie del vivere quotidiano; in altri compendia precetti utili alla vita domestica e all'educazione dei figliuoli, difende dai detrattori la famiglia e la donna, satireggia i frati tralignanti e i malfidi reggitori del Comune. Nel trattare questi vari argomenti, che la realtà gli suggerisce, fa bella mostra delle sue felici attitudini d'osservatore e del suo buon senso, e sfoggia la ricchezza della sua facile vena, l'arguzia del suo spirito e la freschezza nativa del linguaggio popolaresco.

La lirica del mondo elegante.

8. Se nei sonetti del Pucci e degli altri rimatori *borghesi* dell'ultimo Trecento si rispecchiano i fatterelli e le modeste costumanze della vita usuale, l'eco dei sollazzi e dei gioiosi trattenimenti che la rallegravano, ci giunge in altri brevi componimenti lirici che i poeti stessi o i maestri dell'arte mettevano in musica (intonavano) e che si solevano cantare al suono degli strumenti, talvolta per regolar le carole dei danzatori, nelle case, sulle strade, nei giardini lieti di geniali radunanze al fiorire della primavera.

Sono ballate, come quella del Sacchetti *O vaghe montanine pastorelle,* e madrigali dove l'amore è cantato con una certa grazia civettuola e sono rappresentate, talvolta colla vivacità del dialogo diretto, scenette leggiadrissime. La vita campestre porge spesso l'argomento, le immagini, i paragoni, i colori; talché si diffonde su parte di quella lirica un soave spirito idillico, che raggentilisce e vela la sensualità della contenenza. Altre volte non ha luogo codesto idealeggiamento pastorale della vita, e un più crudo realismo, soffuso di scherzo, domina nelle eleganti poesiole, che rappresentano l'esultanza della monaca fuggita di convento, l'uggia della ragazza oppressa dalla sorveglianza materna e scene di simil genere. La

freschezza della lingua e la bella nitidezza delle immagini brillano nell'agile semplicità delle ballate, sovente d'una sola stanza con la ripresa di due versi, e dei madrigali, che si svolgono per due o al piú tre membretti, ciascuno di due o tre versi (endecasillabi e settenari oppure quinari, legati dalla rima) e si chiudono solitamente con due endecasillabi a rima baciata.

Ricercatezze e reminiscenze dell'alta lirica si riscontrano anche in quelle garbate composizioncelle, che non tardarono a piegarsi ad un cotale convenzionalismo; ma piú evidente vi si scorge l'influsso della poesia popolare, cui tendevano l'orecchio i colti autori per attingerne temi ed immagini e per imitarne le semplici forme. La gaia brigata del *Decamerón*, la quale assai bene ci raffigura la società per cui quelle rime erano composte, piú volte ricorda ballate che il popolo soleva allora cantare, e d'alcune possediamo anche il testo. Il Sacchetti, Niccolò Soldanieri, Alesso di Guido Donati e gli altri cultori del genere poetico di cui ci stiamo occupando, ripresero e svolsero una consuetudine cominciata fin da' primordi della nostra letteratura (cfr. pagg. 81, 88) affinando, raggentilendo nella sostanza e nelle forme la poesia del popolo e rendendo piú attivi gli scambi incessanti tra questa e la poesia dei dotti. Dai giullari plebei taluno prese anche la *frottola*, componimento bizzarro, disordinatamente intessuto di versi di varia lunghezza rimati senza regola alcuna; a grado a grado la disciplinò riducendola a serie di settenari procedenti a coppie o alternati a endecasillabi con rima al mezzo, e acconciamente se ne valse per rappresentare, in forma invitatoria o narrativa o dialogica o mista, gli avvolgimenti delle danze, l'andirivieni e il tumultuoso rimescolìo di cacce o di battaglie.

9. Poco men ricca della lirica è la poesia narrativa, fantastica o storica, della seconda metà del secolo XIV. Ma priva ancora d'una nobile e vigorosa tradizione letteraria — i poemi del Boccaccio non erano bastati a crearla — essa serba in generale una certa, non sempre disaggradevole, rozzezza di forma. Ciò è ben naturale, dacché la coltivarono principalmente uomini di scarsa o imperfetta cultura, i *cantastorie*, Poesia narrativa popolaresca.

che ad ammaestramento e sollazzo del popolo recitavano sulle piazze, secondo una monotona cadenza ritmica, i loro poemi, brevi talvolta sí da poter essere smaltiti in una sola tirata, e tal altra divisi in *cantàri,* che si recitavano successivamente in parecchi giorni. Il metro preferito era l'ottava; piú di rado il serventese. Il *cantàre* cominciava sempre con un'invocazione a Dio o alla Vergine o con un'apostrofe agli uditori, cui il canterino chiedeva benigna attenzione e si rivolgeva poi anche alla fine augurando prosperità e talvolta raccomandandosi al loro buon cuore. Gli argomenti erano assai vari: leggende cavalleresche del ciclo carolingio e del brettone, novelle, leggende sacre, miti pagani, fatti antichi e contemporanei.

Lamenti. Se il rimatore aveva a narrare una recente sventura che avesse colpito un principe o una città, ricorreva volontieri alla personificazione, e ad esporre il caso pietoso e a dolersene introduceva il principe morto o sconfitto o la città conquistata. Siffatte composizioni, le quali miravano anche a dare un ammaestramento morale, si dissero *lamenti* e furono scritte, oltre che in ottave e in serventesi della forma piú comune, in terzine e in foggia di capitoli quadernari (ABbC, CDdE, EFfG, G . . .).

Le profezie. Il fine morale si fa piú palese nelle *profezie,* componimenti popolareschi d'intonazione per lo piú ascetica, che assumono talvolta la forma metrica della frottola e nei quali il poeta finge di predire gli avvenimenti pubblici trasportandosi coll'immaginazione ad un tempo ad essi precedente, o espone, con minacce di prossime punizioni celesti e con oscuri presagi di fatti vagamente determinati, considerazioni sui fatti contemporanei. Tra le profezie ebbe gran diffusione e si suol citare ad esempio quella di frate Stoppa de' Bostichi, composta circa la metà del secolo.

I poemi di A. Pucci. 10. Quanto all'arte il valore della poesia narrativa popolare è scarso. I pregi d'elegante viverza e d'espressione, che essa aveva avuto nella prima metà del secolo, quando furono composti, ad esempio, una ballata sulla rotta di Montecatini (1315) e un bel serventese per la morte di Cangrande (1327), andarono via via dileguandosi. La poesia popolare narra-

tiva divenne in generale prolissa, arida, aspra per durezza di versi, monotona per uniformità di formule e scorretta nello stile, e finí coll'irrigidirsi, nel secolo XV, in ischemi immutabili.

Il piú fecondo e forse il piú pregevole dei suoi cultori trecentisti fu quell'Antonio Pucci che già conosciamo. Egli rimaneggiò liberamente, rifuse e congegnò insieme molte leggende tradizionali in poemetti abbastanza garbati, quali l'*Apollonio di Tiro,* il *Gismirante,* la *Reina d' Oriente*; e con una bella serie di serventesi, che verosimilmente recitava sulla piazza davanti al popolo, accompagnò i maggiori avvenimenti della sua patria: l'inondazione dell'Arno del 1333, la guerra con Mastino della Scala del '37, la guerra di Pisa del '42, la cacciata del Duca d'Atene nel '43 (qui il serventese è un *Lamento* posto sulle labbra del cacciato signore), la carestia del '46, la pestilenza del '48. Composti ciascuno sotto l'immediata impressione dei fatti, questi serventesi sono animati da un soffio di caldo amor patrio e non di rado da scatti d'impeto lirico fra l'arida minutezza della narrazione. Essi servivano a diffondere le notizie degli avvenimenti, come gli odierni giornali, e insieme cooperavano a formare l'opinione del popolo, del quale esprimevano i sentimenti; epperò avevano qualche influenza sulle deliberazioni dei Signori.

Destinati alla recitazione furono anche i sette cantàri in ottave, in cui il Pucci narrò le vicende della guerra di Pisa del 1362, ma non i novantun capitoli del *Centiloquio,* riduzione in terzine della cronaca di Giovanni Villani. Dovevano essere cento (donde il titolo), ma non bastò al Pucci la lena per venirne a capo. Il suo intento era di render piacevole la lettura della grande opera mediante gli allettamenti del verso e della rima; ma secondo il nostro gusto, certo non lo raggiunse; tale è lo squallore di quella poesia. Egli seguì infatti pedantescamente il suo modello senza scostarsene punto; solo, arrivato al capitolo dove il Villani parla di Dante, aggiunse una specie di visione a glorificazione del poeta, di cui era ammiratore devoto e spesso imitatore. Simile carattere di aridità, di monotonia, di pesantezza hanno le altre

cronache in terza rima del secolo XIV e le molte piú che ci rimangono del successivo.

La prosa.

11. Frattanto la prosa continuava a sperimentare le sue attitudini nei vari generi letterari di cui abbiamo studiato le origini: nelle traduzioni, nei racconti storici e leggendari, nelle lettere, nei discorsi, nei trattati, con notevole varietà d'atteggiamenti stilistici. Talvolta essa è semplice e schietta, come in alcune scritture ascetiche e lettere familiari; tal altra non pur semplice e schietta, ma vivamente efficace, come nella cronaca domestica di Donato Velluti (1313-70) e in certe acute relazioni di viaggi in Terra Santa; ora diviene arida e monotona, come spesso nella cronaca di Marchionne di Coppo Stefani (che giunge fino al 1385); ora unisce alla vivacità la robustezza, come nel *Tumulto dei Ciompi* di Gino Capponi (m. 1421); ed ora tenta con piú o men buona fortuna d'imitare i modelli che già la letteratura volgare le offre. Il genere di prosa dove sono piú manifesti gli effetti della tradizione, fu, com'è ben naturale, quello che possedeva la tradizione letterariamente piú gloriosa, vale a dire la novella.

Ser Giovanni Fiorentino.

12. Nel 1378 un ser Giovanni Fiorentino, del quale null'altro sappiamo se non che in quell'anno era a Dovadola presso Forlí forse in esiglio, prese a comporre una raccolta di cinquanta novelle, che intitolò il *Pecorone,* alludendo ai molti sciocchi *(barbagianni)* che a suo dire vi figurano. Boccaccesca ne è la cornice, perché le novelle s'immaginano narrate alternativamente dalla monaca Saturnina e dal cappellano Auretto nel parlatorio d'un convento a Forlí, in venticinque giornate; alla fine d'ogni giornata uno di loro canta una graziosa ballata d'amore. Dal Boccaccio è tolto anche l'argomento d'un paio di novelle; altre trattano soggetti diffusi nella letteratura fantastica del medio evo; le piú non sono che lunghi estratti della cronaca di Giovanni Villani. Ser Giovanni scrive chiaro, semplice, corretto, non senza risentire, specie nel proemio, l'azione del *Decamerón*; ma solitamente egli è narratore freddo e scolorito.

Giovanni Sercambi.

Seguí piú dappresso il Boccaccio nell'inventare la cornice delle sue 155 novelle lo speziale Giovanni Sercambi da Lucca

(1347-1424). Cittadino cospicuo, fu dei principali e piú caldi sostenitori della signoria dei Guinigi, ai quali in un opuscolo intitolato *Monito* diede ammaestramenti sui mezzi piú acconci al mantenimento del potere, desumendoli con buon senso pratico dall'osservazione della realtà. Scrisse anche una cronaca in volgare, che movendo dal 1164 giunge fino al 1424, estendendosi specialmente sui fatti di cui egli era stato testimonio e *magna pars*. Nella sua raccolta di novelle, il Sercambi immagina che queste siano narrate da lui stesso ad una brigata che nel 1374 avrebbe lasciato Lucca per fuggire la pestilenza e sarebbe andata viaggiando da un capo all'altro d'Italia, sollazzandosi con isvariati trattenimenti, canti, giochi di scherma, dispute scientifiche. I racconti del Sercambi hanno soprattutto importanza per lo studio dei temi novellistici tradizionali, di cui rappresentano talvolta uno stadio sconosciuto e tal altra offrono la prima versione occidentale. Ma il novellatore lucchese non si cura di dare alla materia un'elaborazione artistica, o non sa. Egli è in generale insulso, goffo, grossolano, come di leggieri può accorgersi chi confronti coll'originale le molte novelle (ventuna) nelle quali ha rimaneggiato novelle del Boccaccio. Evidentemente il Sercambi si propose d'imitarlo anche nello stile, ma per la sua scarsa cultura non vi riuscí; spesso egli s'ingolfa in un ginepraio di periodi complessi che lascia sospesi, infilza gerundi e participi dimenticando poi il verbo finito, fa insomma un grande strazio della sintassi italiana. Nonostante questi difetti, alcune scene e figure comiche sono tratteggiate con discreta vivezza e producono nel lettore una gradevole impressione.

Franco Sacchetti

13. Nel tema di qualche racconto, in alcuni personaggi, in qualche raro periodo congegnato con artificio le novelle del fiorentino Franco di Benci Sacchetti palesano l'efficacia del *Decameròn*, ma in complesso hanno un carattere del tutto diverso. Nato di nobile famiglia guelfa circa il 1330, il Sacchetti esercitò da giovane la mercatura e viaggiò molto. Poi ebbe onorevoli uffici pubblici in patria e fuori, fu podestà in piú terre di Toscana e di Romagna e nel 1398 capitano della provincia fiorentina in quest'ultima regione. Pare morisse

nel 1400. Oltre alle ballate, ai madrigali, alle *cacce*, di cui s'è fatto menzione (v. pag. 273 sg.), egli compose sonetti familiari, canzoni politiche, un poemetto di tono scherzoso, cioè *La battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie*; in prosa, lettere e alcuni sermoni evangelici. Ma la sua fama è raccomandata specialmente alle novelle, che prese a scrivere prima del 1388 e compí dopo il 1395.

Le novelle.

Erano trecento, ma non ce ne restano se non dugento ventitré, delle quali alcune frammentarie. Non hanno mai l'ampiezza e la complessità di alcune novelle boccaccesche, ma piuttosto il carattere di quegli aneddoti piacevoli, che si sogliono raccontare senza troppo studio a sollazzo delle compagnie. Le piú si riferiscono ad età recenti o all'età stessa del Sacchetti; anzi di alcuni tra i fatterelli narrati egli afferma di essere stato testimonio. Certo non attinge a fonti scritte, ma mette in iscritto storielle che correvano di bocca in bocca, spesso collegandole e raggruppandole secondo che gli suggeriscono l'identità dei protagonisti e l'affinità o il contrasto degli argomenti. Il Sacchetti narra per lo piú casi strani e inaspettati, burle, quali innocenti e quali interessate o dannose, abili mariolerie, pronte risposte, ingegnose trovate; e si compiace quasi esclusivamente del comico, che spesso vediamo scaturire dall'interpretazione strettamente logica d'una parola, come quando Basso della Penna, un oste piacevole, mette nel letto a certi forestieri lenzuola sporche, perché gliele avevano chieste bianche e non di bucato. In generale però lo spirito degli scherzi narrati dal Sacchetti è piuttosto puerile o grossolano, e noi ridiamo piú per l'ingenuità del narratore e del suo pubblico, che per i fatti in sé stessi.

La raccolta del Sacchetti, pur non avendo la varietà d'argomenti e di figure che abbella il *Decamerón*, presenta un quadro ricco e gustoso della vita, massime della vita borghese, nell'ultimo Trecento. Vi troviamo medici, giudici, notai, artigiani, poeti, pittori, mercanti, osti, preti, frati e in minor numero re, principi, signori; le donne vi hanno piccola parte. Molti sono i personaggi storici; talvolta quegli stessi che già l'arte del Boccaccio aveva resi famosi, come

il pittore Buffalmacco. Data l'indole dei racconti, è naturale primeggi fra tutte la figura del burlone; dell' uomo che si diletta di berteggiare il prossimo, quando l'occasione si presenti, come appunto Basso della Penna, e del burlone per mestiere. Molte facezie si narrano di messer Dolcibene, uomo di corte, destro nel dire in rima e nel sonar gli strumenti, che trattava da pari con Carlo IV e fu da lui coronato « re dei buffoni e degli strioni d' Italia ». Costui ci rappresenta assai bene quella classe di persone che per vivere bazzicava alle corti dei signori e che quantunque ormai tralignata (cfr. pag. 249), tuttavia serbava ancora nel suo contegno una certa grossolana dignità. Il buffone sguaiato e volgare, che viveva stipendiato alla corte d' un signore, è invece dal Sacchetti raffigurato nel Gonnella, abilissimo nel contraffarsi e contorcersi stranamente e maestro non pur nel sollazzare, ma nel gabbare e truffare il prossimo.

I fatterelli che viene narrando, offrono spesso al Sacchetti argomento di considerazioni morali o religiose o politiche. Egli deplora il continuo e rapido mutarsi delle fogge del vestiario, la vanità delle donne, l' indebolirsi della fede, le pratiche superstiziose, la corruzione degli ecclesiastici; rileva i danni delle compagnie di ventura; odia la tirannide e sconsiglia il soggiorno nelle corti; disapprova il continuo aggravarsi dei balzelli; lamenta il decadere della cavalleria, che vede conferita a gente indegna. In codeste osservazioni si sente il vecchio cui il passato si colora nella memoria di rosee tinte e che per il presente non ha se non brontolii e lamentele. Come artista, Franco certo non regge al paragone del Boccaccio; la sua arte piace soprattutto per il suo carattere di naturalezza e spontaneità. Egli narra senza molta preparazione, alla buona, nella lingua viva fiorentina, in uno stile semplice, chiaro, spesso anche trasandato. Sa cogliere e rappresentare con rara efficacia la realtà esteriore, specialmente l'aspetto comico di essa; mette in rilievo i tratti caratteristici de' suoi personaggi, e se questi sono ridicoli, riesce a creare saporitissime caricature; se ha da descrivere contrasti, baruffe, tumulti, ricorre spesso all' uso del discorso diretto e del dialogo e ne escono scene piene di vivacità e

di brio. Il Sacchetti è il novelliere di quella società borghese fiorentina di cui il Pucci è il poeta.

La letteratura religiosa.

14. Come la passione politica, cosí s'era venuto affievolendo — lo abbiamo notato già a proposito del Boccaccio — il sentimento religioso; non tanto però che di tratto in tratto non riprendesse nuovo vigore in quelli stessi che piú ne sembravano alieni; che d'altri non dominasse profondo e fervido tutta la vita, e che non prorompesse ancora in moti delle moltitudini improvvisi e piú o meno durevoli. Ond'è che pur di esso, come d'ogni altro sentimento animatore della vita, rimangono nella letteratura del secolo XIV declinante (come del resto anche in quella dei secoli successivi) documenti assai numerosi, nei quali si continua e modifica la tradizione precedente (vedi pag. 184 sgg.).

Jacopo Passavanti.

Predicatore, come Giordano da Pisa, fu il fiorentino Jacopo Passavanti, frate domenicano, lettore di teologia a Pisa, a Siena, a Roma, e priore del convento di S. Maria Novella, dove morí nel 1357. Egli stesso ridusse in forma ordinata di trattato le cose predicate al popolo per molti anni, e ne compose (1354) *Lo specchio di vera penitenza*, nel quale insegna a ben confessarsi e aggiunge alle cinque distinzioni, espressamente consacrate a questa materia, alcuni trattatelli morali. Come solevano fare anche gli altri scrittori ascetici, egli rincalza spesso i suoi ammaestramenti con esempi e narra spaventose visioni delle pene eterne, aneddoti di tentazioni diaboliche, leggende di morti tornati al mondo a descrivere i loro tormenti; cosí che il trattato didattico diviene in parte opera narrativa. E nelle narrazioni appunto risaltano meglio che negli ammaestramenti, i pregi dell'arte del Passavanti; arte che sa scegliere i momenti e gli aspetti piú pittoreschi delle situazioni, raggrupparli con ordine e progressione, rappresentare il graduale sviluppo dei sentimenti e mantenersi sobria e misurata. Lo stile è d'una mirabile limpidezza ed eguaglianza, fiorito d'immagini, robusto, armonioso. Forse per la solida coesione del periodo e per l'arte stessa della narrazione, lo *Specchio della vera penitenza* deve qualche cosa al *Decamerón*, cui fa per altro un singolare contrasto.

15. Se il Passavanti, cui spettava l'onore di questi brevi cenni come al piú segnalato rappresentante d'un copioso genere letterario, si valse della forma del trattato per distogliere gli uomini dalle vanità mondane e volgerli a penitenza, altri ricorsero invece alla forma epistolare; e negli ultimi decenni del secolo s'ebbe una ricca fioritura di lettere ascetiche, tra le quali si ricordano quelle del beato Giovanni Colombini, fondatore dell'ordine dei Gesuati (morto nel 1367), e di fra Giovanni dalle Celle monaco Vallombrosano; e son piú di tutte famose quelle di S. Caterina da Siena. Lettere ascetiche.

Figlia del tintore Jacopo Benincasa, ella nacque nel 1347 e fin da giovinetta volle consacrarsi al servigio di Dio, facendosi accogliere, non ostante l'opposizione dei parenti, fra le Mantellate, suore terziarie domenicane. Tutta dedita alla preghiera, alla meditazione, alle discipline, la sua breve vita, che non durò piú di trentatré anni, fu una perpetua, ardente aspirazione al Cielo. Nell'esaltazione estatica del sentimento, Caterina aveva visioni paradisiache, credeva che Cristo la avesse fatta sua sposa, e per consacrargli tutto il suo amore rinnegava e soffocava i piú santi affetti terreni. Non si ritrasse però lungi dal mondo; ma come altri mistici, volle portarvi l'opera sua benefica a maggior gloria di Dio. Soccorreva i poveri, assisteva malati, componeva discordie familiari e s'intrometteva anche nelle faccende della vita pubblica. Nelle lotte tra i Fiorentini e Gregorio XI cercò portare parole di pace; andò nel 1376 in Avignone e sostenne in concistoro la causa di quelli; l'anno dopo, inviata dal pontefice, venne a Firenze, dove nei tumulti del 1378 corse pericolo di morte. S. Caterina da Siena.

Le sue lettere che ci sono pervenute in numero di trecentettantatré, sono dirette a persone d'ogni condizione: papi, re, cardinali, vescovi, preti, principi, capitani di ventura, signorie democratiche, dottori d'Università, uomini e donne del popolo; perfino a gente di vita dissoluta; e a tutti ella scrive con lo stesso accento convinto non risparmiando rimproveri, ammonimenti, esortazioni neppure a coloro che impersonano le piú alte autorità della terra. Ripete continuamente di parlare in nome di Cristo; e questa missione, di Le lettere di S. Caterina.

cui si crede investita, spiega le audacie di lei, che usa parole di comando pur dove sembrerebbero appena convenienti la preghiera e il consiglio. Il suo scopo principale è trasfondere negli altri l'amore di Dio di cui ella arde; e predica la rinuncia ai beni terreni, l'annientamento della volontà, la dedizione completa ai voleri di Dio. Le stanno soprattutto a cuore la Crociata, la riforma della Chiesa e il ritorno della sede papale a Roma, e quest'ultimo suo desiderio, nel quale s'accordava col Petrarca, vide adempiuto per opera di Gregorio XI nel 1377. Dotata di cultura scarsissima — narra la leggenda che imparasse a leggere assai tardi e a scrivere solo un anno e mezzo prima della morte, per divina ispirazione — Caterina scrive come il cuore le detta, senza studio, nella sua schietta lingua senese; tuttavia la sua prosa ha frequenti impeti d'eloquenza calda e vigorosa, tanta è l'accensione del sentimento che la fa parlare. Evidentemente per l'esempio delle sacre carte, che ella doveva aver familiari, le fioriscono in gran copia sotto la penna le immagini e le parabole; il che ringargliardisce bensí e abbella il suo stile, ma talvolta trae la scrittrice ad esagerazioni e a goffaggini, massime quando ella vuole rilevare fino negli ultimi particolari la corrispondenza tra il fatto spirituale e l'immagine materiale (vedi, per esempio, la lettera alla nipote Nanna, n. 23 dell'edizione del Tommaseo).

La lirica sacra.

16. L'esaltazione dell'anima umana anelante a staccarsi dal mondo e a ricongiungersi con Dio, si rispecchiò allora anche nella poesia. Non certo nelle rime sacre d'alcuni poeti d'arte, quali il Saviozzo e Antonio da Ferrara, generalmente fredde e scolorite, né in qualche poemetto narrativo dei fatti della Passione; sí bene nel genere popolaresco della lauda, che abbondante e rigoglioso continuava a fluire dalle scaturigini apertesi nel secolo precedente. Il Jacopone del Trecento fu Bianco di Santi dall'Anciolina di Valdarno, detto il Bianco da Siena. Men rozzo e triviale del suo predecessore, egli compose una bella serie di laude spiranti caldo sentimento di pietà, piene di movimento, immaginose; ma anche egli abusò della metafora e cadde nell'oscuro e nel contorto. Le laude del Bianco da Siena, che fu dei Gesuati, rappre-

sentano nella letteratura il moto delle coscienze suscitato dal Colombini.

Un'altra fioritura di quel genere letterario, per opera di vari, noti e ignoti, verseggiatori, si ebbe negli anni a cavaliere tra il secolo XIV e il XV in conseguenza d'un'esaltazione degli spiriti che proruppe nella primavera del 1399. Compagnie di devoti infiammati dalla notizia di miracolose apparizioni e di minaccevoli avvertimenti celesti, andarono allora processionando di terra in terra scalzi e tutti vestiti di bianco (onde furono detti i Bianchi), flagellandosi, rendendosi in colpa dei peccati, predicando la pace, cantando sacri canti latini e volgari. Uno dei principali fautori del moto dei Bianchi fu Giovanni Dominici, frate domenicano e poi cardinale (1356-1419), il quale forse compose la lauda, bellissima per la fusione dell'ardor religioso col sentimento umano « Di', Maria dolce, con quanto disio Miravi il tuo figliuol, Crìsto, mio Dio », che a torto fu spesso attribuita a Jacopone da Todi.

17. Da quanto siamo venuti dicendo in questo capitolo, appare che la letteratura italiana non produsse nel secolo XIV nessuna grande opera d'arte dopo la *Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decameròn*. La facoltà creativa era come esaurita; e la coscienza d'una tal condizione di cose era anche nei contemporanei; tanto che il Sacchetti piangendo in una canzone la morte del Boccaccio, annunciava finita la prima età della nostra letteratura: Conclusione

> Ora è mancata ogni poesia
> E vote son le case di Parnaso...

Mentre i vecchi elementi ond'era germogliata la grande letteratura trecentistica, si disgregavano e perdevano la loro forza operosa, altri ne penetravano nella cultura e nella vita: ma affinché essi potessero produrre nuove e grandi opere d'arte era necessario un periodo di preparazione e di elaborazione. Questo periodo si stende per quasi tutto il secolo XV.

Bibliografia

A. Gaspary, *Storia*, vol. I, cap. XII e vol. II, P. I, cap. XVI. G. Volpi, *Il Trecento*, 2.ª ediz., ai luoghi indicati dall'indice. Dei testi lirici di cui si parla, una bella scelta nel citato volumetto del Carducci, *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*, Firenze 1862, oltre che nell'antologia dell'*Antica lirica italiana* compilata pure dal Carducci, Firenze 1907, e nelle *Rime di Trecentisti minori*, a cura di G. Volpi, Firenze 1907. — **1.** G. Carducci, *Della varia fortuna di Dante*, in *Opere*, VIII. L. Rocca, *Di alcuni commenti della Div. Commedia composti nei primi venti anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891. Nuovi e importanti studi sui più antichi commenti della *D. C.* e sui loro rapporti scambievoli, ha iniziato F. P. Luiso; cfr. *Bullet. d. Società dantesca*, N. S. XI, 194 sgg. — **2.** Sul *Dittamondo*, di cui si hanno parecchie edizioni, tutte cattive, R. Renier nel libro che si cita al § 4. A. Pellizzari, *Il Dittamondo e la Divina Commedia*, Pisa 1905. — **3.** F. Frezzi, *Il Quadriregio*, a cura di E. Filippini, Bari 1914, negli *Scrittori d'Italia*, e sul Frezzi, Faloci-Pulignani, nel *Giornale storico*, II, 31 sgg. E. Filippini, *La materia del Quadriregio*, Menaggio 1905. — **4.** F. Flamini, *Gli imitatori della lirica di Dante e del dolce stil nuovo*, negli *Studi di storia lett. ital. e straniera*, Livorno 1895. *Le liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, per cura di R. Renier, Firenze 1883; nell'introduzione la biografia del poeta. — **5.** D'Ancona, *Il concetto dell'unità politica nei poeti italiani*, negli *Studii di critica e storia lett.*, 2.ª ediz., Bologna 1912. Che la canzone *Quella virtù* è di Bindo del Cione, dimostra E. Levi nel vol. *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno 1915, p. 189 sgg. A. Medin, *I Visconti nella poesia contemporanea*, nell'*Archivio stor. lomb.* XVIII, 1891. E. Levi, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del sec. XIV*, Firenze 1908. — **6.** G. Volpi, *La vita e le rime di Simone Serdini*, nel *Giorn. storico*, XXV. E. Levi, *Antonio e Nicolò da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento*, Ferrara 1909. — **8.** G. Carducci, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, in *Opere*, VIII. Lo stesso, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871. Lo stesso, *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna 1896. — **9-10.** R. Fornaciari, *Il poemetto popolare italiano del secolo XIV e Antonio Pucci*, nella *N. Antol.*, Serie II, vol. I. A. D'Ancona, *Poemetti popolari italiani*, Bologna 1889. A. Medin e L. Frati, *Lamenti storici*, vol. I-III, Bologna 1887-90; vol. IV, Padova 1894. Sul Pucci, poeta storico, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, 2.ª ediz., Livorno 1906, p. 48 sgg. — **11.** G. Barzellotti, *Il problema storico della prosa nella letterat. ital.*, nel volume *Dal Rinascimento al Risorgimento*,

2.ª ediz. Palermo 1910; cfr. O. Bacci, *Prosa e prosatori*, Milano-Palermo 1907, p. 1 sgg. — **12.** *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, Torino 1853. *Il Pecorone. Quindici novelle scelte* con prefazione di G. Papini, Lanciano 1910. E. Gorra, *Il Pecorone*, negli *Studi di critica letteraria*, Bologna, 1892. *Novelle inedite di Gio. Sercambi tratte dal cod. Trivulziano 193* per cura di R. Renier, Torino 1889. — **13.** L. Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa 1902. A. Aruch, *Ricerche e documenti Sacchettiani*, nella *Rivista d. Biblioteche e degli Archivi*, XXVII, 1916. Delle novelle del Sacchetti la prima edizione è la napoletana del 1724; furono ristampate piú volte ed anche nella *Biblioteca Nazionale* di F. Le Monnier, nella *Bibliot. diamante* del Barbéra, nella *Biblioteca classica economica* del Sonzogno. — **14-17.** *Esercitazioni sulla letteratura religiosa in Italia nei secoli XIII e XIV* dirette da G. Mazzoni, Firenze 1905. — **14.** *Lo specchio della vera penitenza di Jacopo Passavanti*, Firenze 1863. C. Di Pierro, *Contributo alla biografia di fra Jacopo Passavanti fiorentino*, nel *Giorn. storico*, XLVII, 1906, p. 1 sgg. A. Monteverdi, *Gli esempi dello « Specchio di vera penitenza »*, nel *Giorn. storico*, LXI, 1913. — **15.** *Le lettere di S. Caterina da Siena*, con proemio e note di N. Tommaseo, Firenze 1860, in 4 voll.; 2.ª ediz., a cura di P. Misciattelli, Siena 1913 in 5 voll. C. Pigorini Beri, *S. Caterina da Siena*, Firenze, Barbera, 1900 (nella collezione *Pantheon*). — **16.** *Laudi spirituali del Bianco da Siena*, Lucca 1851. Che la Lauda *Di' Maria dolce*, non è di Jacopone, dimostrò per primo A. D'Ancona, *Studi sulla letterat. ital. dei primi secoli*, Ancona 1884, p. 91 sgg. Fu stampata molte volte, per es., nell'*Antologia della poesia ital.*, di O. Targioni Tozzetti, 6.ª ediz., Livorno 1891, p. 140; ma la lezione verosimilmente piú genuina ne mise in luce U. Scoti Bertinelli, *Note e documenti di letteratura religiosa*, Firenze 1908, p. 80 sgg.

INDICE ALFABETICO

DEI NOMI PROPRI DI PERSONA E DELLE OPERE ANONIME

A

Abbracciavacca Meo, 82.
Accorso, 41.
Accorso, Francesco di, 41.
Afro Costantino, 6.
Agostino, Santo, 1.
Aldobrandino da Siena, 100.
Alessio, santo, poemetto, 53.
Alfani Gianni, 86, 89.
Alfano, 9.
Alighieri Dante; sua efficacia nella formazione della lingua letteraria, 32; vita, 106, 115, 127, 130; liriche, 86, 112, 120; *Vita Nuova,* 108; *Convivio,* 121; *De vulgari elog.,* 124; epistole, 128, 130, 131; *Quaestio de aqua et terra,* 132; *De Monarchia,* 128; egloghe, 132; *Divina Commedia,* 137; Commenti alla *D. C.,* 188, 193, 261, 265; imitatori, 266, 268, 275.
Alighieri Jacopo, 116, 181, 265.
Alighieri Pietro, 116, 266.
Amato, monaco, 9.
Ambrogio, Santo, 1.
Amici, Ruggero di, 79.
Angiolieri Cecco, 183, 272.
Antiochia, Federico di, 79.
Aosta, Anselmo di, 10.
Aquileia, Paolino di ,4.
Aquino, Jacopo di, 79.
Aquino, Rinaldo di, 79, 81.
Aquino, Tommaso di, 42, 45.
Arezzo, Bandino di, 82.
Arezzo, Gregorio di, 265.
Arezzo, Guittone di, 83, 85, 103, 180.
Arezzo, Ristoro di, 100.
Armannino, giudice, 187.
Arnolfo, cronista, 7.
Arnolfo di Cambio, 47.
Ars dictandi, 43.
Ascoli, Cecco di, 181.
Assisi, Francesco di, 63.
Autun, Onorio di, 100.
Averroè, 42.
Avventuroso Ciciliano, 188.
Azzone, 41.

B

Bagno, Pannuccio del, 82.
Bagnorea, Bonaventura da, 42.
Baldo, ser, 82.
Bambaglioli, Graziolo de', 180, 181, 265.
Barlaam, 204.
Barberino, Francesco da, 179.
Bartolomeo da S. Concordio, 187.
Bascapè, Pietro da, 54, 56.
Beauvais, Vincenzo di, 100, 101.
Beccari Antonio, 271, 282.
Belindote Palamidesse, 82.
Bene da Firenze, 43.
Bene, Sennuccio del, 178.
Benevento, Roffredo di, 41.
Benincasa Caterina, 281.
Berengarii imperatoris Panegyricus, 5.
Beroardi Guglielmo, 82
Bianco da Siena, 282.
Bibbia volgare, 184.
Bissolo Bellino, 45.
Boccaccio Giovanni; sua efficacia nella formazione della lingua letteraria, 32; vita, 237, 256, 259, 261; il *Filocolo,* 238; il *Filo-*

strato, 240; la *Teseide*, 240; il *Ninfale fiesolano*, 241; la *Caccia di Diana*, 242; l'*Ameto*, 242; l'*Amorosa Visione*, 243; la *Fiammetta*, 243; le liriche, 244; il *Decameron*, 244; il *Corbaccio*, 256; le opere latine, 258; la *Vita di Dante*, 260; il *Commento alla D. C.*, 261; imitatori 276.
Boezio, 2, 14, 101, 120, 187, 231.
Bologna, Guidotto da, 102.
Bologna, Ugo da, 12.
Bonichi Bindo, 180, 268.
Bonizone, 10.
Born, Bertrando di, 75.
Borneil Giraldo di, 75.
Bostichi, frate Stoppa de', 274.
Brescia, Albertano da, 101.
Brienne, Giovanni di, 79.
Bruni Leonardo, 18.
Buoncompagno da Signa, 43.
Buovo d'Antona, 61, 95.
Buti, Francesco da, 266.
Buvalelli Rambertino, 76.

C

Caffaro, 7.
Calvo Bonificio, 76.
Campesani, Benvenuto dei, 193.
Canale, Martino da, 98.
Canti bolognesi del sec. XIII, 70.
Cantilena giullaresca, 52.
Canto delle scolte modenesi, 5, 14.
Canto bellunese del 1193, 52.
Capponi Gino, 276.
Capua, Pandolfo da, 9.
Cassiodoro, 3.
Caterina da Siena, 281.
Catino, Gregorio da, 9.
Catonis disticha, 100.
Cavalca Domenico, 185.
Cavalcanti Guido, 86, 87, 91, 111, 112, 113, 117.
Cavallini Pietro, 48.
Celano, Tommaso da, 45.
Celle, Giovanni dalle, 281.
Chanson de Roland, 57.
Châtillon, Gualtiero di, 12.
Chitarra, Cene della, 183.
Cielo Dalcamo, 69.
Cimabue Giovanni, 48.
Cino da Pistoia, 177.
Colombini Giovanni, 281.
Colonne, Guido delle, 60, 79, 187.
Colonne, Odo delle, 79, 81.
Compagni Dino, 179, 189.
Concordio, Bartolomeo da San, 187.
Conti d'antichi cavalieri, 96.
Conti morali, 100.
Costantino Afro, 6.
Cronache volgari del sec. XIII, 97.

D

Daddi Bernardo, 48.
Daniello Arnaldo, 75.
Dante, v. ALIGHIERI.
Darete frigio, 60.
Davanzati Chiaro, 84.
Decalogo bergamasco, 56.
Decretali, 41.
Diacono, Paolo, 4.
Dies irae, 45.
Diez Federico, 17.
Disperata, 270.
Disticha Catonis, 100.
Ditti Cretese, 60.
Dominici Giovanni, 283.
Donati, Alesso di Guido, 273.
Donizone, 8.
Doria Percivalle, 79.
Drammi liturgici, 68.
Durante, ser, 178.

E

Eboli, Pietro da, 14.
Enciclopedie, 98.
Enfances Hector, 61.
Enrico da Pisa, 8.
Entrée en Espagne, 59.
Enzo re, 79.
Epopea brettone, 94.
Epopea carolingia, 56.
Epopea classica, 60.
Exeter, Giuseppe di, 12.

F

Falcando Ugo, 8.
Fatti di Cesare, 95, 187.
Fava Guido, 43, 102.
Favafoschi Giambono, 193.
Federico II, 31, 77, 78.
Ferrara, Antonio da, 271, 282.
Ferreti Ferreto, 194.
Fidanza Giovanni, 42.
Filippo, Rustico di, 91, 272.
Fioravante, 95.

Fiore, il, 178.
Fiore di rettorica, 102.
Fiore di virtù, 101.
Fiore e vita di filosofi, 101.
Fiorentino, ser Giovanni, 276.
Fioretti di San Francesco, 185.
Firenze, Bene da, 43.
Flamma Galvano, 55.
Folcacchieri Folcacchiero, 82.
Folgore da san Gimignano, 182.
Frammento bellunese del 1193, 52.
Frescobaldi Dino, 86, 89.
Frescobaldi Matteo, 176.
Frezzi Federigo, 267.
Federici I, De gestis, 8.
Frottola, 273.

G

Gaddi Agnolo, 48.
Gaddi Taddeo, 48.
Garzo, 66.
Gerolamo, San, 1.
Giacomino pugliese, 79 81.
Giamboni Bono, 100, 101, 103.
Gianni Lapo, 86, 89, 113.
Gimignano, Folgore da san, 182.
Gioachino, l'Abate, 64.
Giotto, 48.
Giovanni Fiorentino, 276.
Giovanni pisano, 47.
Giulio Valerio, 60.
Goliardi, 12.
Gonzone, 5.
Gozzadini Tommaso, 101.
Grazia, Soffredi del, 100.
Grosseto, Andrea da, 100.
Grossolano, 10.
Gubbio, Bosone da, 188.
Guinizelli Guido, 85, 86, 90, 112.
Guittone d'Arezzo, 83, 85, 103, 180.

I

Imola, Benvenuto da, 266.
Intelligenza, 189.
Irnerio, 7.
Iscrizione ferrarese del 1135, 52.
Istorie pistolesi, 189.
Istorietta troiana, 95.

J

Jacopone da Todi, 45, 66, 282.
Jamsilla Niccolò, 40.
Joinville, Giovanni de, 98.
Jordanis, 3.

L

Lamenti, 274, 275.
Lamento della sposa padovana, 70.
Lana, Jacopo della, 265.
Lancia Andrea, 187.
Landolfi, cronisti, 7.
Latini Brunetto, 89, 98, 102, 107.
Lattanzio, 1.
Laude, 65, 282.
Leggende sacre del sec. XIV, 184.
Lentini, Jacopo da, 78, 80, 81.
Liber faceti, 45.
Liber pontificalis, 7.
Libro fiesolano, 97.
Lilla, Alano da, 12, 89.
Liutprando, 5.
Lodi, Uguccione da, 54, 56.
Lombardo Pietro, 11, 42.
Lorenzo da Verona, 8.
Lorris, Guglielmo di, 89.
Lotto di ser Dato, 82.
Lovato, 193.

M

Madrigale, 273.
Maiano, Dante da, 82.
Maiolichinus liber, 8.
Malaspina Alberto, 76.
Malespini Ricordano e Giacotto, 97, 193.
Marsicano Leone, 9.
Martelli Pucciandone, 82.
Mettifuoco Betto, 82.
Meung, Giovanni di, 89.
Monte d'Andrea, 82.
Montecassino, 9.
Montecassino, Alberico da, 10, 12.
Morena Ottone, 7.
Mostacci Jacopo, 79.
Mussato Albertino, 193.

N

Nicola Pisano, 47.
Novaliciense Chronicon, 9.
Novellino, 95, 102.

O

Odofredo, 41.

Onesto Bolognese, 86.
Orbicciani Bonaggiunta, 82.
Orcagna Andrea, 47, 48.
Orcagna Bernardo, 266.
Orlandi Guido, 90.
Orto, Giovanni dall', 82.
Ottimo Commento, 266.

P

Pace, ser, 82.
Palermo, Ruggerone da, 79.
Pange lingua, 45.
Panegyricus Berengarii imperatoris, 5.
Paolino, minorita, 100.
Paolo, diacono, 4.
Passavanti Jacopo, 277.
Patecchio Girardo, 53, 56.
Pavia, Lanfranco di, 10.
Perso, Ugo di, 54.
Petrarca Francesco; sua efficacia nella formazione della lingua letteraria, 32; vita, 198, 201, 209, 215, 220; epistole in prosa, 200; epistole metriche, 201; l'*Africa*, 206; *De viris illustribus*, 208; *Libri rerum memorandarum*, 208; *Bucolicum carmen*, 215; *Secretum*, 217; *De vita solitaria*, 218; *De ocio religiosorum*, 218; *De remediis*, 219; *De sui ipsius et multorum ignorantia*, 220; il *Canzoniere*, 220; i *Trionfi*, 230; imitatori, 268.
Pier Damiano, 10.
Pilato Leonzio, 204, 257.
Pisa, Enrico da, 8.
Pisa, Giordano da, 186.
Pisa, Guido da, 188.
Pisa, Rusticiano da, 95, 98.
Pisano Giovanni, 47.
Pisano Nicola, 47.
Pistoia, Cino da, 177.
Pistoia, Guidaloste da, 71.
Poemi franco-veneti, 58.
Poemetto sulla *Leggenda di S. Alessio*, 53.
Poemetto sulla *Passione*, del secolo XIII, 56; del sec. XIV, 282.
Poesia provenzale, 78.
Poesia ritmica, 12.
Polo Marco, 98, 187.
Prise de Pampelune, 59.
Profezie, 274.
Proverbia super natura feminarum, 56.
Pronto, Stefano di, notaio, 79.
Prudenzio, 1, 101.
Pucci Antonio, 271, 275, 280.
Pugliese Guglielmo, 8.

Q

Quirini Giovanni, 176, 177.

R

Raffaelli Bosone, 188.
Rambaldi Benvenuto, 266.
Raul Sire, 7.
Regestum Farfense, 9.
Riccardo, maestro, 95.
Ricevuti Lapo, 86, 89, 113.
Rico, Mazzeo di, 79.
Rime genovesi dei secc. XIII e XIV, 56.
Rinuccini Cino, 268.
Ritmi politici latini del sec. XIII 45.
Ritmo Cassinese, 52.
Riva, Bonvesin della, 54, 55, 56
Rivalto, Giordano da, 186.
Roffredo di Benevento, 41.
Roman de la Rose, 89, 178.
Roman de Renard, 61.
Rossi, Niccolò de', 176, 177.
Rudel Jaufré, 75.
Ruffo Folco, 79.
Ruggieri pugliese, 79.
Rustico di Filippo, 91, 272.

S

Sacchetti Franco, 272, 273, 277.
Sainte-More, Benedetto da, 61.
Salimbene, 40, 48.
Samaria, Alberto di, 12.
Santi, Bianco di, 282.
Sanzanome, 40.
Sasso, Tommaso di, 79.
Saviozzo, 270, 282.
Scala del Paradiso, 184.
Sercambi Giovanni, 276.
Serdini Simone, 270, 282.
Serventese dei Geremei, 71.
Seta, Lombardo della, 208.
Sette savi, 96.
Settimello, Arrigo da, 14, 101, 187.

Siena, Aldobrandino da, 100.
Siena, Bianco da, 282.
Siena, Bindo di Cione da, 269.
Siena, Caterina da, 281.
Signa, Buoncompagno da, 43.
Siviglia, Isidoro di, 99, 100.
Soldanieri Niccolò, 268, 273.
Sordello, 76, 168.
Spinelli Matteo, 97.
Spoleto, Wilichino da, 44, 60.
Stabat mater, 45.
Stabili Francesco, 181.
Stefani, Marchionne di Coppo, 276.
Stefano di Pronto, notaio, 79.
Stoppa, frate, 274.
Storia de Troia et de Roma, 95.

T

Tedaldi Pieraccio, 184, 272.
Tempo, Antonio da, 194.
Tertulliano, 1.
Testa Arrigo, 79.
Todi, Jacopone da, 45, 66, 282.
Tours, Ildeberto di, 12.
Tristano, romanzo, 95.

U

Uberti, Fazio degli, 266, 269.
Università di Bologna, 7, 41.
Università di Padova, 41.
Università di Napoli, 41.

V

Vannozzo Francesco, 270.
Vaqueiras, Rambaldo di, 52, 76.
Varazze, Jacopo da, 55.
Velluti Donato, 276.
Venanzio Fortunato, 3.
Venosa, Riccardo di, 45.
Ventadorn, Bernardo di, 75.
Verona, frate Giacomino da, 54, 56.
Verona, Lorenzo da, 8.
Verona, Niccolò da, 59, 61.
Verso leonino, 13.
Vidal Pietro, 76.
Vigna, Pier della, 43, 79.
Villehardouin, Jofroi de, 98.
Villani Filippo, 193.
Villani Giovanni, 191, 275.
Villani Matteo, 193.
Vimercate, Stefanardo da, 44.
Vinosalvo, Gaufrido de, 44.
Virgilio, Giovanni del, 132.
Visioni, 140.
Viterbo, Goffredo da, 8.

Z

Zorzi Bartolomeo, 76.

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

COLLANA DI MANUALI STORICI SCIENTIFICI E LETTERARI

VITTORIO ROSSI
Professore di letteratura italiana nella R. Università di Roma

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
PER
USO DEI LICEI

Volume Secondo
IL RINASCIMENTO

SETTIMA EDIZIONE RIVEDUTA

158651.
31. 1. 21.

Casa Editrice
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
BOLOGNA - CAGLIARI - CATANIA - FIRENZE - GENOVA - NAPOLI
PADOVA - PALERMO - PISA - ROMA - SASSARI - TORINO - TRENTO - TRIESTE
ALESSANDRIA D'EGITTO - BUENOS AIRES
MONTEVIDEO - NEW YORK - RIO JANEIRO - SAN PAULO
1920

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stab. Riuniti d'Arti Grafiche. — Milano - Appiano.

INDICE DEI CAPITOLI

CAP. I. — **L'umanesimo e la letteratura in lingua latina nel secolo XV** . . . . . *Pag.* 1

1. Letteratura del Medio evo e letteratura del Rinascimento. — 2. Il rinascimento degli studi classici: Coluccio Salutati. L'umanesimo. Le scoperte, le correzioni, i commenti dei testi. — 3. Lorenzo Valla. Le scuole. — 4. Gli studi del greco. Pletone, M. Ficino, l'Accademia platonica. — 5. I mecenati. L'umanesimo e la Chiesa. Gli umanisti nella vita politica italiana. Gli umanisti dispensieri di gloria. F. Filelfo. — 6. La letteratura umanistica originale. La storiografia. L. Bruni e Flavio Biondo. L'archeologia. — 7. I trattati, le epistole, le orazioni e le invettive. — 8. La poesia latina. — 9. Gioviano Pontano.

CAP. II. — **La poesia volgare del Quattrocento** . . » 20

1. Contrasto fra il latino e il volgare. Il certame coronario. — 2. Caratteri generali della letteratura volgare. — 3. Imitazioni dantesche. — 4. La lirica volgare. — 5. La poesia burlesca e familiare. — 6. La poesia popolaresca: le Sacre Rappresentazioni e i drammi profani modellati sopra esse. — 7. La lirica popolaresca: Lionardo Giustinian. — 8. Lorenzo il Magnifico. — 9. Angelo Poliziano. — 10. Il Poliziano poeta volgare.

CAP. III. — **La prosa volgare del Quattrocento** . . » 41

1. I tre principali avviamenti della prosa volgare: *a)* La prosa popolaresca: lettere, ricordanze, prediche, leggende. — 2. *b)* La prosa in vario grado latineggiante. L. Bruni, M. Palmieri, Gio. Cavalcanti, Gio. Dominici, Vespasiano da Bisticci. — 3. I novellatori: Gio. Gherardi, Masuccio Salernitano. — 4. La letteratura napoletana nel secolo XV. — 5. Jacopo Sannazzaro e — 6. l'*Arcadia*. — 7. *c)* La prosa individuale: L. B. Alberti. — 8. Leonardo da Vinci.

CAP. IV. — **La letteratura cavalleresca** . . . » 57

1. La letteratura cavalleresca in Toscana. Racconti carolingi e brettoni. — 2. La popolarità dei racconti cavallereschi. I *Reali di Francia*. — 3. Carattere e ossatura dei poemi carolingi toscani. — 4. I Pulci. — 5. Il *Morgante* di Luigi Pulci: l'argomento, la cronologia, le fonti, il suo carattere popolaresco. —

6. L'elemento comico nel *Morgante*. — 7. Morgante e Margutte. — 8. L'episodio di Astarotte. — 9. M. M. Boiardo e le sue opere minori. — 10. La riforma della poesia cavalleresca compiuta dal Boiardo. La materia dell'*Innamorato* e l'arte del racconto. — 11. L'elemento comico nell'*Innamorato*. — 12. I personaggi. Pregi e difetti dell'arte del Boiardo. — 13. Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

CAP. V. — **Condizioni generali del pensiero e dell'arte nel Cinquecento** . . . . . *Pag.* 76

1. Condizioni generali della letteratura nei primi quattro decenni del secolo. — 2. Il sentimento del bello nella vita. Le corti. — 3. L'architettura nel secolo XV e nei primi decenni del XVI. — 4. La scultura. Michelangelo. — 5. La pittura. Raffaello. — 6. La moralità e la religione nei primi decenni del Cinquecento. — 7. La Riforma e la Controriforma. — 8. La letteratura e le arti dal quarto all'ottavo decennio del secolo XVI. — 9. La letteratura e la Controriforma. L'*Indice*.

CAP. VI. — **L'umanesimo e la lingua volgare nel Cinquecento** . . . . . » 95

1. Frutti dell'umanesimo quattrocentistico. La stampa. Aldo Manuzio. — 2. Gli studi del mondo classico nei primi quarant'anni del secolo XVI. Il ciceronianismo. — 3. Roma e Leone X. — 4. La poesia latina. Poemi religiosi di Battista Mantovano e del Sannazzaro. — 5. Marco Girolamo Vida. — 6. La poesia descrittiva e didascalica latina. Girolamo Fracastoro. Lo *Zodiacus Vitae* di Marcello Palingenio. — 7. La lirica latina: Giov. Cotta, A. Navagero, M. A. Flaminio. — 8. Gli studi classici dal 1540 al 1580: fine del ciceronianismo, la poesia latina, gli studi filologici e storici sull'antichità. — 9. Ultimi contrasti fra il volgare e il latino. Le prime grammatiche e i primi vocabolari del volgare. — 10. Pietro Bembo e le sue *Prose della volgar lingua*. — 11. Teoria linguistica del Castiglione e di Giangiorgio Trissino. — 12. La questione della lingua nel secolo XVI.

CAP. VII. — **Il Machiavelli e il pensiero politico nel secolo XVI** . . . . . » 115

1. Condizioni politiche d'Italia nel primo trentennio del secolo. — 2. Il Machiavelli nella segreteria e nelle legazioni. — 3. Opuscoli politici del M. L' « ordinanza ». — 4. Il ritorno dei Medici. Il M. a S. Casciano. — 5. I *Discorsi sopra la prima Deca di T. Livio*. — 6. Il *Principe*. — 7. I dialoghi *Dell'arte della guerra*. — 8. La *Mandragola* e la *Clizia*. — 9. La *Vita di Castruccio* e le *Storie fiorentine*. — 10. Gli ultimi anni e la morte del M. — 11. Donato Giannotti. — 12-13. Francesco Guicciardini e le sue opere minori. — 14. I *Ricordi* e la politica del Guicciardini. — 15. La *Storia d'Italia*. Il Machiavelli e il Guicciardini. — 16-17. La scienza politica dopo la caduta della libertà. Paolo Paruta e le sue opere. — 18. Giovanni Botero.

CAP. VIII. — **L'Ariosto e la poesia narrativa** . » 150

1. La gioventù dell'Ariosto e le sue poesie latine. — 2. L'Ariosto al servigio del card. Ippolito. — 3. Risurrezione del teatro comico latino. — 4. Le commedie dell'Ariosto. — 5. L'A.

al servigio del duca Alfonso e governatore della Garfagnana. — 6. Il carattere dell'A. e le sue *Satire*. — 7. Gli ultimi anni e la morte dell'A. — 8. L'*Orlando Furioso*. La materia e l'organismo del poema. — 9. La pazzia d'Orlando e le avventure di Ruggiero. — 10. Le fonti del *Furioso*. — 11. L'adulazione, la moralità e la satira nel *Furioso*. Il fine del poema. — 12. L'arte dell'Ariosto. — 13. Lo scherzo nel *Furioso*. — 14. Il classicismo, lo stile, la lingua, il verso del poema. Sua importanza nella storia del Rinascimento. — 15. La poesia cavalleresca dopo il *Furioso*. — 16. Teofilo Folengo e le sue opere non maccheroniche. — 17. Il *Baldus* e la lingua maccheronica. — 18. L'arte del Folengo. — 19. Poemetti eroicomici. — 20. Il poema di stampo classico. L'*Italia liberata* del Trissino. — 21. L'Alamanni e i suoi poemi epici. — 22. Il ciclo cavalleresco d'Amadigi. Bernardo Tasso. — 23. L'*Amadigi* di Bernardo Tasso. — 24. Discussioni teoriche sul poema epico. — 25. Versioni di poemi classici: l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi*. Poemetti mitologici.

CAP. IX. — **La lirica e le forme minori della poesia nel secolo XVI** . . . . . *Pag.* 188

1. La lirica al principio del secolo e la lirica popolareggiante. — 2. La riforma del Bembo. — 3. Petrarchismo e Bembismo. — 4. Caratteri e monotonia della lirica petrarcheggiante. — 5 Galeazzo di Tarsia e Luigi Tansillo. — 6. La cultura femminile e le rimatrici. — 7. Veronica Gambara e Gaspara Stampa. — 8. Vittoria Colonna. — 9. Michelangelo Buonarroti lirico. — 10. Innovazioni stilistiche e metriche nella lirica. — 11. La lirica politica. — 12. Poemetti epico-lirici. — 13. La satira classica. — 14. La satira politica e personale. Le *Pasquinate*. — 15. Pietro Aretino. — 16. Francesco Berni principe dei burleschi. — 17. Il Lasca. — 18. La poesia didascalica: il Rucellai e l'Alamanni. — 19. Poemi didascalici del Tansillo, di Erasmo di Valvason e di B. Baldi.

CAP. X. — **Il teatro nel secolo XVI.** . . . . . » 212

1. L'imitazione classica nel teatro. La tragedia. — 2. La *Sofonisba* del Trissino e i caratteri generali del teatro tragico. — 3. Tragedie d'imitazione greca. — 4. La riforma del Giraldi e l'*Orbecche*. — 5. La *Canace* di S. Speroni. L'*Orazia* di P. Aretino. — 6. La tragedia d'imitazione senechiana. — 7. Il teatro comico. La *Calandria* e l'immoralità nella commedia del Cinquecento. — 8. Autori comici toscani e fiorentini. Pietro Aretino. — 9. Lorenzino de' Medici, il Lasca, il Cecchi. — 10. Autori comici non toscani: il Trissino, il Dolce, Giambattista Della Porta, Giordano Bruno. — 11. Caratteri generali della commedia nel secolo XVI. — 12. Il dramma pastorale. La poesia bucolica e le origini del dramma. — 13 Battista Guarini e il *Pastor fido*. — 14. Il teatro popolareggiante. Il Ruzzante. — 15. Le farse rusticali e le commedie pastorali senesi. — 16. Andrea Calmo.

CAP. XI. — **La prosa nel secolo XVI** . . . . . » 238

1. Caratteri generali della prosa. — 2. La storiografia a Firenze: G. B. Adriani, Jacopo Nardi, Benedetto Varchi. — 3. Pier

Francesco Giambullari, Bernardo Davanzati. — 4. La storiografia fuor di Toscana: Pietro Bembo, le relazioni degli ambasciatori veneti, Jacopo Bonfadio, Uberto Foglietta, Angelo di Costanzo, Camillo Porzio. — 5. Paolo Giovio. — 6. Storici italiani d'altre nazioni e relazioni di viaggi. Pietro Martire; Giampietro Maffei; Filippo Sassetti. — 7. Cronache e diari: Marino Sanudo. — 8. La critica storica e la storia erudita: Vincenzo Borghini, Scipione Ammirato, Cesare Baronio. — 9. Le biografie. Giorgio Vasari. — 10-11. Le autobiografie: Benvenuto Cellini. — 12. Caratteri generali della novellistica. — 13. Le novelle del Lasca, — 14 dello Straparola e — 15. di Giambattista Giraldi. — 16. Agnolo Firenzuola. — 17. Matteo Bandello. — 18. Le novelle del Bandello. — 19. Loro importanza storica. — 20. Baldassare Castiglione e — 21. il suo *Cortegiano*. — 22. La prosa dottrinale. — 23. Giovanni Della Casa e il *Galateo*. — 24. Gli *Asolani* del Bembo e i dialoghi dello Speroni. — 25. G. B. Gelli e i suoi dialoghi. — 26. Anton Francesco Doni e i *Marmi*. — 27. Opere di critica artistica e letteraria. — 28. Studi danteschi. — 29. Studi di lingua. — 30. Il Castelvetro e il Caro. — 31. L'eloquenza. — 32. Lorenzino de Medici e la sua *Apologia*. — 33. L'epistolografia.

CAP. XII. — Torquato Tasso . . . . . *Pag.* 281

1. La nascita e la gioventù di Torquato fino al 1562. — 2. Il *Rinaldo* e il concepimento della *Gerusalemme*. — 3. La vita del T. dal 1562 al 1575. — 4. Il T. al servigio di Alfonso II. L'*Aminta*. — 5. Le idee del T. sul poema eroico e il compimento della *Liberata*. — 6. La revisione. — 7. La vita del T. dal 1575 al 1579. — 8. Le cause della sua prigionia. — 9. Il T. a S. Anna. — 10. Le prime edizioni della *Liberata*. — 11. L'argomento della *Liberata*. — 12. Le fonti e la natura del poema. L'elemento epico. — 13. Il romanzo, l'elegia e l'idillio nella *Liberata*. — 14. Lo stile, la lingua e la verseggiatura. — 15. Le polemiche intorno alla *Gerusalemme*. — 16. Le liriche del T. — 17. I dialoghi. — 18. Le lettere. — 19. La liberazione di Torquato e gli ultimi anni della sua vita. — 20. Il *Torrismondo*. — 21. La *Conquistata*. — 22. Il *Mondo creato*. — 23. La morte del Tasso — 24. Conclusione.

CAPITOLO I

L'umanesimo e la letteratura in lingua latina nel secolo XV

1. Letteratura del Medio evo e letteratura del Rinascimento. — 2. Il rinascimento degli studi classici: Coluccio Salutati. L'umanesimo. Le scoperte, le correzioni, i commenti dei testi. — 3. Lorenzo Valla. Le scuole. — 4. Gli studi del greco. Pletone, M. Ficino, l'Accademia platonica. — 5. I mecenati. L'umanesimo e la Chiesa. Gli umanisti nella vita politica italiana. Gli umanisti dispensieri di gloria. F. Filelfo. — 6. La letteratura umanistica originale. La storiografia. L. Bruni e Flavio Biondo. L'archeologia. — 7. I trattati, le epistole, le orazioni, le invettive. — 8. La poesia latina. — 9. Gioviano Pontano.

La letteratura del Medio evo e del Rinascimento.

1. La grande opera di poesia che in sé mirabilmente riassume, sublimate dalla forza onnipotente del genio, le qualità caratteristiche della nostra letteratura nel suo periodo più antico, è la *Divina Commedia*. Circa due secoli dopo venne alla luce un'altra grande opera di poesia, l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto, grande anch'essa e perché improntata del suggello d'un altissimo ingegno e perché specchio fedele delle tendenze e dei caratteri letterari della sua età. Profondamente diverse sí nelle intime qualità della materia e sí nell'aspetto formale, queste due opere possono dare la misura del cammino che lo spirito italiano aveva percorso in quell'intervallo. Come la *Commedia* rappresenta nella letteratura il Medio evo, così il *Furioso* l'età successiva. Questa età suol dirsi del *Rinascimento*, perché allora gli Italiani, seguendo quel fervor nuovo di pensiero che fino dal secolo XI s'era manifestato nella scienza e nell'arte in correlazione col potente risveglio della vita civile (vedi vol. I, pagg. 6 sgg., 40 sgg.), nel ricercare nuove forme espressive dell'anima loro colti-

varono con piú intenso e generale ardore e con piú chiara consapevolezza dei mezzi e dei fini, che mai per lo addietro non avessero fatto, gli studi di quell'antica civiltà in cui ritrovavano sé stessi; onde il mondo classico rinacque a novella vita e lo spirito umano alla libera considerazione della realtà terrena, alla coscienza e al libero esercizio delle sue proprie forze.

Conosciamo già i piú importanti caratteri della letteratura medievale italiana, che sorta, per quanto a noi è dato sapere, tra lo scorcio del XII e i primordi del XIII secolo (vedi vol. I, pag. 52), culmina nel quarantennio che va dal 1280 al 1320, e poi lentamente trasformandosi s'estingue, non senza spingere però nei secoli successivi le sue propaggini e lasciarle infine a rigermogliare perpetuamente nel patrimonio intellettuale delle classi sociali piú rozze. Sappiamo che a codesta letteratura del Medio evo sono fonti d'ispirazione sostanziale: la religione, sia come fede nel dogma rivelato e nelle molteplici leggende abbarbicatesi a questo, e sia come maestra di dottrina morale; l'amore, successivamente nella sua duplice forma di omaggio cavalleresco e di mistica adorazione, e pur anche nella forma di desiderio sensuale; la vita del Comune colle sue fiere e ardenti passioni, colle gaie costumanze, col buon umore o colla maldicenza delle sollazzevoli compagnie; le dottrine di filosofia, di scienza, di politica, di rettorica, maturate per lungo ordine di generazioni nelle scuole dell'età media; i racconti novellistici e cavallereschi, trapiantati d'Oltralpe e come in terra nativa acclimatatisi sul suolo italiano o addirittura nati fra noi. Sappiamo che le forme vengono ad essa dalle letterature di Francia, ma in più gran parte dal popolo nostro, che trasforma e vince gradatamente l'azione, in sulle prime preponderante, di quelle letterature; che grande voga ha l'allegoria, il bel velo che deve rendere piacevole l'apprendimento della verità; che nella poesia signoreggiano la canzone, il sonetto e il serventese fattosi terza rima; e infine che nella prosa la semplicità del linguaggio parlato cede talvolta ad una più meditata elaborazione del pensiero. Dovunque poi trovi un certo fare rude e risoluto, una cotal tinta di arcaismo, un'impronta di schiet-

tezza e di sincerità; caratteri che danno forte rilievo al pensiero e rendono evidente l'intima colleganza della letteratura medievale colla vita realmente vissuta.

Col Petrarca, grande riformatore degli studî classici, sottile scrutatore dell'anima umana, finissimo artista, e col Boccaccio, grande pittore della realtà terrena ne' suoi piú vari atteggiamenti, vago di rappresentazioni paganamente sensuali, creatore d'una magnifica e solenne forma di prosa, s'annuncia già e s'afferma nell'arte, come abbiamo veduto (volume I, pagine 198, 236), il nuovo avviamento della letteratura. Ma l'uno e l'altro, essendo in parte ancora seguaci delle tradizioni letterarie e delle ideē dell'età media, assai bene rappresentano quel periodo in cui sull'ultimo lembo della letteratura medievale declinante al tramonto, viene come a sovrapporsi il primo lembo di quella letteratura del Rinascimento, che matura con fervido lavorío tra la fine del Trecento e la fine del Quattrocento e culmina tra il secondo e il quarto decennio del secolo XVI. Il secolo XV dunque, del quale ci accingiamo ora a studiare la storia letteraria, è, come abbiamo avvertito dianzi (vol. I, pag. 283), un periodo di elaborazione e di preparazione, nel quale gli elementi che fusi in unità avevano dato nascimento alla letteratura medievale, si disgregano; nuovi elementi ideali e formali, forti del vigore della gioventú, s'aggiungono a quelli, e gli uni e gli altri si preparano a dar vita alla magnifica letteratura del Cinquecento.

Rinnovamento degli studi classici.

2. Il fatto materiale piú cospicuo e piú fecondo di conseguenze in codesto periodo di preparazione, fu il rinnovamento degli studi classici. La fiaccola del sapere antico, come abbiamo veduto, non s'era mai spenta; anzi s'era venuta rianimando nel secolo XIII e nei primi decenni del XIV. Il Petrarca per primo aveva risolutamente compreso e sentito quale abisso profondo il tempo avesse scavato tra la cultura medievale e l'antica e aveva preso a studiare l'antichità da un nuovo « punto di vista » e con metodo in parte nuovo. Erede della sua dittatura letteraria e continuatore del suo apostolato classico fu ser Coluccio Salutati da Stignano in Val di Nievole (1331-1406), cancelliere, dal 1375 sino alla sua morte,

Coluccio Salutati.

della Signoria fiorentina. Piú che mediante le altre sue opere — trattati, egloghe, poesie varie — egli esercitò un'azione efficace sui contemporanei mediante le sue epistole, anch'esse quasi tutte latine, lunghe talvolta come dissertazioni, dovunque ricercate e lette con avidità singolare. Raccoglitore amoroso di libri classici, scoperse (1392) le epistole di Cicerone *Ad familiares*; critico minuzioso e sagace, correggeva i testi col raffronto dei codici, proponeva interpretazioni, osservava con acume proprietà stilistiche e s'industriava a stabilire le norme della retta scrittura latina. Per opera di lui, che come cancelliere fiorentino, aveva fra altri incarichi pur quello di stendere le lettere che i Signori inviavano ai principi, ai pontefici, ai Comuni, ai venturieri assoldati, i concetti classici di libertà e di nazione cari al Petrarca entrarono per la prima volta nelle scritture ufficiali, congiunti a pensieri moderni e in servigio di pratici intenti, e lo stile cancelleresco, già irto di formole stantie e di barbari neologismi, si rinnovò nell'onda sonora e nell'artificiosa eleganza dei periodi classicamente torniti.

L'umanesimo.

Per l'autorità e per l'esempio del Petrarca e del Salutati il nuovo modo di concepire e studiare l'antichità e il fervore di questo studio si diffusero non pure in Toscana, ma nel Veneto, in Lombardia e, piú o meno rapidamente, in ogni altra regione italiana. Il sentimento della romanità d'Italia divenne allora piú vivo che mai, e i letterati s'argomentarono di rannodare la cultura e la vita della loro età alla cultura e alla vita antica, tornando allo studio obbiettivo delle fonti piú schiette del pensiero antico e bruscamente spezzando, la tradizione scolastica medievale, insieme con quella degenere tradizione classica che nella letteratura, nell'arte e nella vita s'era perpetuata dopo la caduta dell'Impero. Quei nuovi adoratori dell'antico volevano penetrare nel vero spirito del mondo classico e conoscerlo nella sua originaria purezza. Essi distinguevano bensí gli *studia humanitatis* dagli *studia eloquentiæ*, cioè gli studi intesi a rendere l'uomo moralmente migliore e a svolgere in una piena autonomia tutte le qualità e le attitudini dello spirito umano, da quelli diretti a procurare all'uomo la copiosa eleganza del dire; ma volevano

che gli uni andassero strettamente congiunti con gli altri, sí da formare un sol tutto, che il primo appellativo bastava a designare. Perciò sono detti *umanisti*, e *umanesimo* l'avviamento letterario di cui sono seguaci.

Le scoperte.

Le cure poste dagli umanisti nel ricercare manoscritti classici, nel liberare, com'essi dicevano con frase pittoresca e rappresentativa del loro geniale ardore, i grandi antichi dagli ergastoli dei barbari, diedero luogo a importanti scoperte; tanto che si può dire che da allora il patrimonio della letteratura romana non abbia avuto altri notevoli accrescimenti. Il piú fortunato scopritore fu Poggio Bracciolini da Terranova nel Valdarno superiore (1380-1459), segretario e scrittore pontificio e poi (dal 1453) cancelliere del Comune fiorentino. Egli trasse fuori da monasteri vicini a Costanza, dove era andato colla Curia per il Concilio, e specialmente da quello di S. Gallo, un esemplare completo della *Institutio oratoria* di Quintiliano, le *Puniche* di Silio Italico, il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Selve* di Stazio, con altre opere di minor conto (1416), e da monasteri francesi nove orazioni di Cicerone. Nel 1422 tornava in luce a Lodi il *Brutus* con gli altri scritti rettorici dell'Arpinate, e nel 1429 il cardinale Giordano Orsini comprava da un tedesco un manoscritto contenente le venti commedie di Plauto, mentre prima se ne conoscevano appena otto.

Correzioni e commenti dei testi.

Delle opere già dianzi conosciute e di quelle che si venivano scoprendo, gli umanisti procuravano di fermare il testo piú genuino mediante il confronto dei manoscritti e per mezzo di ragionamenti o di congetture, inaugurando cosí e via via affinando quei metodi che da essi ha redato la moderna filologia. Le opere, in tal modo purgate dagli errori dei copisti e dalle interpolazioni e risarcite nelle lacune, erano da loro fornite di commenti, che semplici dapprima e quasi unicamente riassuntivi e dichiarativi del testo, divennero poi piú copiosi e ricchi d'osservazioni grammaticali e filologiche e di dissertazioni archeologiche e storiche. Frattanto nello studio dei grandi esemplari antichi quegli eruditi educavano l'intelletto, il gusto e l'orecchio alle forme ed ai modi dell'elegante scriver latino, e questo rinnovavano nelle loro opere,

anche prima che se ne formulassero scientificamente le norme grammaticali e stilistiche.

Lorenzo Valla.

3. Colui che primo determinò e raccolse in un'opera poderosa codeste norme, fu Lorenzo Valla romano (1405–1457), professore d'eloquenza a Pavia e a Roma, segretario del re Alfonso d'Aragona, e poi addetto alla Curia sotto i pontefici Niccolò V e Callisto III. Mente critica robustissima, egli si esercitò principalmente negli studi filologici, dai quali, nelle sue frequenti scorrerie nel campo filosofico e storico, seppe trarre partito per combattere autorità lungamente venerate e sfatare tradizioni fallaci. Criticò acutamente le dottrine dei filosofi pagani o paganeggianti sul sommo bene e sul libero arbitrio, rilevandone le discordanze dalla fede cristiana; con libera parola censurò e procurò di ridurre a più semplice forma la logica di Aristotile e degli Scolastici; aggredì i giuristi medievali tralignanti dalla gloriosa tradizione giuridica romana, incuranti della bella forma nelle loro scritture, superbi e burbanzosi; e dimostrò con dovizia di osservazioni storiche e filologiche la falsità della pretesa donazione di Costantino a papa Silvestro. Frutto de' suoi studi sulla lingua e sullo stile dei classici e di spogli e confronti pazienti e accurati sono i sei libri *Elegantiarum latinae linguae* (1444), dove il Valla esamina metodicamente le varie parti del discorso, le loro proprietà e la loro collocazione nel periodo, rileva alcuni eleganti usi grammaticali e definisce, col passare in rassegna le voci sinonime e mediante discussioni filosofiche, il vero significato di molte parole latine.

Le scuole.

Il nuovo avviamento della letteratura si diffuse rapidamente anche nelle scuole, e mentre gli umanisti più insigni ottenevano cattedre nelle Università e vi professavano i loro metodi e le loro dottrine, nelle scuole inferiori s'innovavano i metodi pedagogici. Prevaleva il concetto che coll'educazione dello spirito dovesse procedere di pari passo l'educazione del corpo, si cominciavano a biasimare le riprensioni e le punizioni violente, e si procurava che gli *studia humanitatis* giovassero davvero a ingentilire gli animi e creassero nei giovani quel *buon gusto* che ormai il civile consorzio richiedeva in ogni manifestazione della vita. Fama d'ottimi edu-

catori godettero allora e godono anche fra i posteri, Guarino veronese, precettore di Leonello d'Este e poi per lunghi anni (1436-60) pubblico lettore nello Studio di Ferrara, e Vittorino dei Rambaldoni da Feltre (1378-1446), che chiamato a Mantova da Gianfrancesco Gonzaga nel 1425, tenne colà una specie di convitto, degno di essere proposto a modello.

Gli studi greci.

4. Gli studi greci, ai quali il Petrarca e il Boccaccio avevano pur volta la loro attenzione, ma senza farvi grande profitto, ebbero adesso migliore fortuna, e non ostante qualche opposizione che in sulle prime incontrarono, furono coltivati via via con crescente ardore e recarono pregevoli frutti. Già nel 1397 Manuele Crisolora fu chiamato dalla Signoria di Firenze, auspice il Salutati, a insegnare il greco in quel pubblico Studio, e tenne la cattedra per tre anni. Altri greci vennero poi ad insegnare in Italia, anche prima che la loro patria cedesse alla conquista ottomana; alcuni umanisti italiani andarono a Costantinopoli per apprendervi la lingua e ne tornarono portando con sé opere dell' antica letteratura ellenica, che in occidente erano ormai cadute in dimenticanza; numerose traduzioni latine, specialmente di scritti storici e filosofici, valsero a diffondere la conoscenza di quella letteratura; infine il Concilio adunatosi a Ferrara e a Firenze nel 1438 e nel '39 per tor di mezzo il dissidio tra la Chiesa romana e la greca, e la caduta di Bisanzio in mano dei Turchi (1453), cooperarono efficacemente a far sí che l'ellenismo mettesse salde radici nel suolo italiano.

Pletone.

Dei greci venuti in Italia per il Concilio vanno famosi: Giorgio Gemisto da Mistra, l'antica Sparta, fautore d'una riforma religiosa in senso pagano e si grande ammiratore di Platone, che cambiò il suo secondo nome in Pletone, di ugual significato (γεμίζω e πλήθω, riempio) e di suono piú caro; e il cardinal Bessarione, che posta sua stanza in Roma, strinse relazioni cogli eruditi italiani, sovvenne i profughi suoi conterranei e raccolse una copiosa biblioteca ellenica, che lasciata da lui alla repubblica di Venezia, fu il nocciolo dell'attuale Biblioteca Marciana. Vivaci polemiche dibattutesi fra quei greci e fra essi e gli italiani intorno ad Aristotile e a Platone valsero a render meglio nota la filosofia antica. Nelle

Il Bessarione.

principali città sorsero cattedre di greco, e le tennero maestri d'alto valore, non pure praticamente esperti della loro lingua natia, ma cultori della nuova dottrina letteraria; a Firenze Giovanni Argiropulo; a Firenze e a Milano Demetrio Calcóndila; a Milano, a Napoli e a Messina Costantino Láscaris. Cosí nella seconda metà del secolo XV gli studi ellenistici divennero parte essenziale degli *studia humanitatis*.

Marsilio Ficino.

Che dall'esempio e dalla parola di Pletone, Cosimo de' Medici sia stato mosso a concepire il disegno di rinnovare e rinvigorire il culto della filosofia platonica, caduta in oblio per il prevalere dell'aristotelismo, è lecito dubitare; ma in ogni modo è certo che egli fu generoso protettore del piú fervido campione che il platonismo abbia avuto allora in Italia, di Marsilio Ficino (1433-99). Questi volse in latino molti scritti dei neo-platonici e, pei conforti di Cosimo, le opere tutte di Platone, cui arricchí anche d'un ampio commento; compose molte opere originali, tra le quali la *Theologia platonica*, e mentre si faceva banditore e interprete delle dottrine del filosofo ateniese, procurò di dimostrare l'accordo fra esse e le dottrine del Cristianesimo. La sua filosofia non è il platonismo schietto, ma il platonismo come s'era foggiato nelle scuole alessandrine dei neo-platonici e presso alcuni piú antichi filosofanti cristiani. Egli immaginava gli esseri dell'universo disposti sur una scala, che aveva al vertice Dio, nel grado più basso la materia e al mediano l'anima dell'uomo, la quale può sulle ali dell'amore celeste (che è desiderio di bellezza infinita) sollevarsi sino ai gradi superiori dell'essere, a Dio. E in queste dottrine, nelle quali il pensiero pagano si piega alle esigenze del dogma cristiano, il misticismo che tutte pervade le opere del filosofo fiorentino, trovava il suo appagamento.

L'accademia platonica.

Espositore in pubbliche lezioni della filosofia platonica e uomo di piacevole conversazione, Marsilio fu il centro d'un eletto consorzio di studiosi, che si radunava a disputare di filosofia, di poesia, d'arte, di scienza, e nel quale le dottrine piú diverse erano discusse e liberamente professate. A quelle riunioni, che per lo piú avevano luogo nella villa ficiniana di Careggi, partecipavano, con altri molti, Cristoforo Landino

(1424-1504), buon poeta nella lingua di Virgilio, commentatore di Dante e garbato divulgatore di materie filosofiche nelle *Disputationes Camaldulenses,* e Giovanni Pico della Mirandola (1463-94), il quale, forte d'una vasta cultura e d'una memoria prodigiosa, si diede a studi d'esegesi biblica e tentò dimostrare la concordia d'Aristotile con Platone. In siffatta libera associazione d'uomini amanti del sapere e vaghi del dotto conversare, il Ficino vide rinnovata l'antica Accademia colle sue dispute e co' suoi riti: ma nella coscienza de' contemporanei e dei soci e quindi nella realtà essa non fu se non uno di quei convegni eruditi, di cui a Firenze s'era formata da un pezzo la consuetudine. Solo i posteri le diedero il nome d'*Accademia platonica.*

5. I principi e i cittadini piú segnalati per ricchezze e per autorità parteciparono al risveglio degli studi e lo promossero col loro non di rado illuminato mecenatismo. Filippo Maria Visconti, Alfonso e Ferdinando I d'Aragona, Federico duca d'Urbino, Leonello, Borso ed Ercole I d'Este e i Gonzaga, valendosi dell'opera dei copisti, o facendo ricercare manoscritti in Italia e fuori, raccolsero biblioteche preziose per copia di opere e per lusso di rilegature e di codici miniati. A Firenze, dove piú precoce fu il fiorire della nuova cultura, i Medici, prima Cosimo e poi il Magnifico Lorenzo, vennero creando nel loro palazzo un vero museo di statue, di vasi, di medaglie, di cammei antichi e una biblioteca, che per lunga serie di vicende costituí il fondamento della Laurenziana. Di biblioteche Cosimo dotò anche i conventi della Badia fiesolana e di S. Marco, per il quale ultimo acquistò dai creditori di Niccolò Niccoli — un bibliofilo intelligente e appassionato, che al suo ardore di studioso aveva sacrificato tutte le sue sostanze — la libreria da questo con grande amore adunata. E a Cosimo ed a Lorenzo, come a piú altri signori italiani e stranieri, prestò valido aiuto in quest'opera di civiltà il libraio Vespasiano da Bisticci, diligente e oculato nel ricercar manoscritti, destro in provvederli belli, corretti e compiuti, onestissimo nell'esercizio del suo commercio.

I mecenati.

Qualche uomo di Chiesa levò in sulle prime la voce con-

L'umanesimo e la Chiesa.

tro gli ardori classicheggianti degli umanisti, come contro un pericolo che minacciasse la religione e contro un genere di studi che allontanava gli animi dalle verità della fede per volgerli alle mitiche fantasie dei pagani. Tuttavia anche dalla Chiesa non tardarono a venire rincalzi ed eccitamenti al nuovo avviamento delle lettere, da prelati, da cardinali, da pontefici. A breve intervallo due umanisti sedettero sulla cattedra di S. Pietro: Tommaso Parentucelli da Sarzana, che fu Niccolò V (1447-55) ed Enea Silvio Piccolomini, che fu Pio II (1458-64). Il primo, sapiente bibliofilo e grande ammiratore del mondo antico, diede cospicuo incremento alla Biblioteca Vaticana, della quale può anzi dirsi il fondatore; concepì il disegno di far tradurre in latino tutte le opere della letteratura greca, disegno che solo in piccola parte riuscì ad attuare, e pose mano a grandiosi rinnovamenti ediliizi della città. Fecondissimo scrittore fu il Piccolomini, che dapprima menò vita leggera e sostenne contro i papi le prerogative dei Concili, pentendosi poi e ritrattandosi. Compose opere di generi diversi: poetiche, storiche, polemiche, geografiche, pedagogiche, nelle quali, se variano gli argomenti e le idee col variar del tenore di vita e delle dottrine dello scrittore, pur sempre si riflettono la sua larga erudizione, la sua grande esperienza degli uomini e delle cose, il suo spirito arguto, vivace, aperto a tutte le impressioni del mondo esterno, pronto a sentire tutte le bellezze della natura e dell'arte. Alla Biblioteca Vaticana consacrò cure assidue e diligenti anche Sisto IV (1471-84), che ne volle adorne di magnifiche pitture le sale, ne affidò la custodia a un umanista, Bartolomeo Sacchi detto dalla sua patria (Piadena) il Platina, e ne consentì l'uso al pubblico.

Niccolò V.

Pio II.

Gli umanisti nella vita politica.

Alcuni principi esercitarono codesto mecenatismo per naturale inclinazione agli studi, ai quali erano stati fin da giovani educati. Ma questi stessi e altri principi furono indotti a proteggere liberalmente gli umanisti, cercanti nelle corti lucri ed onori, da considerazioni di politica e da ambizione di lodi.

Fino dal tempo del Salutati era general convinzione che le guerre si vincessero non soltanto colle armi, ma anche

colla penna, maneggiata con iscaltra prudenza e con eleganza antica. Ond'è che i principi e le repubbliche volontieri affidavano l'ufficio di cancellieri e di segretari a umanisti esperti dell'arte oratoria, i quali, mediante scritture in prosa o in verso dettate nella lingua e nello stile dei classici, sapessero all'occasione persuadere della bontà e della giustizia d'un trattato, operare sulla pubblica opinione, procurare e mantenere alleati a chi li pagava, suscitare inimicizie contro i nemici. Inoltre i Signori e i cittadini aspiranti a signoria, secondando le tendenze letterarie del loro tempo, distraevano dalla politica l'attenzione delle classi più elevate e così rendevano loro meno sensibile la perdita della libertà.

Gli umanisti dispensieri di gloria.

Gli umanisti poi non cessavano di vantarsi dispensatori di gloria e d'immortalità e di solleticare la vanità dei loro protettori, predicandoli emuli dei grandi personaggi antichi, grandi, dicevano, non pure per le opere proprie, ma per merito degli scrittori. Le poesie encomiastiche del secolo XV sono innumerevoli, e vi sono profuse le più smaccate adulazioni. Così quei letterati miravano a spillar denari dai principi, i quali non di rado temevano che il turribolo non si mutasse in istaffile, qualora si fossero lasciati prendere dall'avarizia.

F. Filelfo.

Maestro in quell'arte vilissima fu Francesco Filelfo da Tolentino (1398-1481), che dopo aver professato eloquenza latina e greca a Bologna, a Firenze e a Siena ed essersi attirato fiere inimicizie col suo carattere arrogante e litigioso, s'acconciò presso i duchi di Milano. Dall'ultimo dei Visconti, da Francesco e da Galeazzo Maria Sforza ebbe una vistosa pensione ch' ei ricambiava d'incensi. Di Francesco Sforza prese a cantare le gesta in una *Sforziade*, grande poema latino pieno d'invenzioni mitologiche, il quale a somiglianza dell'*Iliade* doveva comprendere ventiquattro libri. A mano a mano che lo componeva, patteggiava con altri principi e vendeva loro a prezzo d'oro o di doni le lodi che ad essi tributava negli episodi del poema e nelle sue poesie spicciole (odi e satire latine). Talvolta tentava veri ricatti, e guai a chi non cedeva alle imposizioni dello sfrontato umanista!

La letteratura umanistica originale.

6. Essenzialmente erudita e critica è la letteratura umanistica fin oltre alla metà del secolo XV; talché non può far meraviglia ch'essa non abbia prodotto opere insigni per originalità di pensiero, né grandi opere d'arte. L'idealità che sorrideva agli umanisti, era il rinnovamento della letteratura secondo i modelli classici, e il canone della loro arte era quindi l'imitazione, la quale in sulle prime, finché maggiore non divenne la familiarità degli scrittori col mondo pur allora scoperto, inceppò o soffocò gli impulsi della realtà attuale e gli slanci dell'ispirazione. Per la storiografia principal modello era Livio; per i trattati morali e per l'eloquenza, Cicerone; per le lettere, ancora Cicerone e Seneca e Plinio; per la poesia epica, Virgilio, Lucano e in parte Omero; per la lirica, Ovidio, Properzio e Tibullo.

Leonardo Bruni.

Leonardo Bruni d'Arezzo (1370-1444), cancelliere della repubblica fiorentina, autore fecondissimo e ammirato d'opere storiche e filosofiche e di traduzioni dal greco, compose anche una *Historia florentina*, che dalle origini della città scende fino al 1402. Lo stile vi è scorrevole e non molto frondoso, e un sano intuito critico tempera il proposito imitativo dei classici. Tuttavia i fatti vi perdono gran parte di quel colorito che loro viene dalle costumanze e dai sentimenti dell'età in cui accaddero; perché il Bruni, pur rispettando sostanzialmente la verità storica, tutto traveste alla romana per mantenere puro di neologismi il suo latino, e traducendo le frasi e le parole del latino medievale o del volgare in frasi e parole dei classici, mettendo sulle labbra a' suoi personaggi orazioni ricche bensí di materia storica, ma di fattura ciceroniana, traduce costumanze e sentimenti medievali in costumanze e sentimenti romani. Gli è che nelle parole e nelle forme liviane era difficile trasfondere e render sensibile lo spirito de' nuovi tempi; e il Bruni, dottissimo uomo, ma di qualità artistiche modestamente dotato, non vi riuscì. A lui però e in generale agli umanisti che scrissero di storia, vuol essere attribuito il merito d'avere per i primi tentato d'indagare le cause e le connessioni dei fatti e di aver quindi ordinato questi secondo criteri logici, anzi che secondo la semplice successione dei tempi.

Nella storiografia umanistica del secolo XV un posto appartato spetta a Flavio Biondo della famiglia Ravaldini da Forlí (1388-1463), perché nelle sue *Historiarum ab inclinatione Romanorum Decades* egli intese piú a far opera di scienziato che d'artista e non si peritò di sacrificare all'esattezza dei particolari l'eleganza e la purezza del dettato. L'arte sua ha un non so che di rozzo e d'incondito sia nell'architettura generale del libro e sia nello stile; ma in compenso egli ci appare un indagatore e un critico delle fonti storiche, secondo i tempi, accurato ed acuto, ed è il primo che abbia intuita l'importanza del medio evo, di cui narrò la storia fino al 1440, e sentiti, se non analizzati, i caratteri di quell'età come contrapposti ai caratteri del mondo classico. Flavio Biondo.

Il Biondo si rivela ricercatore e raccoglitore erudito anche nelle altre sue opere: nell'*Italia illustrata*, dove sommariamente espone le vicende delle varie regioni italiane e ne rammenta le città e gli uomini piú famosi; nella *Roma instaurata* e nella *Roma triumphans*, dove studia la topografia e le istituzioni pubbliche e private di Roma antica. Queste due ultime opere sono documento dell'ardore con cui allora si coltivavano anche gli studi archeologici e si procurava di conoscere, oltre alla letteratura, ogni altra manifestazione della vita antica. Le iscrizioni e le monete romane erano avidamente ricercate; le rovine offrivano argomento d'indagini sulle costruzioni e sulla postura degli antichi edifici; con gioia s'accoglievano le sculture e i frammenti architettonici che la vanga rendeva al sole. Il principe degli archeologi del suo tempo fu Ciriaco dei Pizzicolli d'Ancona (m. circa 1455), che viaggiò l'Italia, la Grecia, la Macedonia, la Francia, l'Egitto e altri paesi, trascrivendo iscrizioni, schizzando sul suo taccuino profili d'antiche fabbriche, raccogliendo cammei, statue, libri; tutto intento, com'egli diceva, a risuscitare i morti. L'archeologia. Ciriaco d'Ancona.

Non solo intorno alle opere degli scrittori, ma anche intorno ai monumenti, alle leggi e agli usi antichi esercitava la sua attività l'Accademia romana, che si raccoglieva intorno a Pomponio Leto, rampollo illegittimo della famiglia Sanseverino (1428-98), venuto a Roma dalla nativa Campania per L'accademia romana.

seguire le lezioni del Valla. Questo sodalizio di eruditi, sospettato, forse non ingiustamente, di trame politiche avverse alla podestà civile del papa, andò disciolto al tempo di Paolo II (1468), ma si ricostituí poi sotto il suo successore ed ebbe per lungo tempo vita non ingloriosa.

I trattati.

7. Come nella storiografia, cosí nei trattati di filosofia e di politica, la cura della forma andava in generale a detrimento della sostanza. Fedeli alla massima che gli studi abbiano a render l'uomo moralmente migliore, gli umanisti preferivano gli argomenti di filosofia morale, per i quali attingevano precetti ed esempi dai classici, disponendoli poi in bell'ordine sulla trama d'un ragionamento facile e piano. Cosí nei trattati politici s'affaticavano a formare il modello dell'ottimo principe raggranellando, mosaicisti accurati ma pensatori deboli, da Aristotile, da Platone e piú dal ciceroniano *De officiis* la sequela delle qualità che gli si addicono. La forma piú usata in codeste scritture era il dialogo, come presso Cicerone; piú di rado s'incontrano dissertazioni continuate. I precetti morali o politici che vi si racchiudono, mal convenivano alle condizioni della vita moderna, tanto diversa dall'antica; ma di ciò non si davano pensiero gli umanisti, intenti soprattutto a scrivere alcune belle pagine di prosa sapientemente tornita.

Poggio Bracciolini

Maggiore spigliatezza che non sogliano avere cosiffatti componimenti, hanno i dialoghi di Poggio Bracciolini, spirito fine ed arguto, rifuggente da ogni pedanteria. Discorrendo, in altrettanti dialoghi, *De avaritia, De infelicitate principum, De varietate fortunae, De miseria humanae conditionis,* egli sa ravvivare le dottrine dello stoicismo antico con digressioni intorno a costumanze moderne, con descrizioni di luoghi, con ritratti di persone, con ischerzi e con allusioni satiriche, e tutto esporre in una forma disinvolta, alla buona, senza la prosopopea del filosofante.

Le epistole.

Stile agile e disinvolto, disposto ad accogliere qualsiasi locuzione, perfino parole volgari, purché rendano esattamente il pensiero, hanno anche le epistole, latine s'intende, del Poggio, le piú belle fra le moltissime che il Quattrocento ci ha tramandato. In quel tempo le epistole costituivano un vero genere letterario, e quasi tutti gli umanisti piú famosi, come

il Bruni, il Filelfo, il Poggio, raccolsero e ordinarono in *libri* il proprio epistolario. Di tali lettere gli argomenti sono svariatissimi: richieste di libri, disquisizioni filologiche, dissertazioni filosofiche, confidenze amichevoli, descrizioni di viaggi, di scenette familiari e di feste, novellette gustose, condoglianze, congratulazioni, e chi piú ne ha piú ne metta. Nelle piú antiche, in quelle del Petrarca e del Salutati ad esempio, un certo fare ampolloso e solenne rivela lo studio degli epistolari di Seneca e di Plinio; piú tardi l'imitazione delle lettere ciceroniane diede a quelle degli umanisti una mirabile sveltezza di movenze e uno stile d'elegante semplicità.

Le orazioni

Fra i generi d'eloquenza che i retori sogliono distinguere, ebbe nel secolo XV maggior voga il genere dimostrativo o accademico, il quale meglio d'ogni altro s'acconciava alle esercitazioni stilistiche vuote di contenenza ideale e ricche di citazioni, di digressioni e di esempi derivati dal mondo dei classici. Il Guarino, il Filelfo, il Poggio e cent'altri umanisti composero orazioni latine per laurea, per elezioni di vescovi, per inaugurazioni di corsi universitari, per nozze, per funerali; orazioni di parata insomma che non giovavano ad altro se non a dare solennità alla festa o al mortorio. Al genere deliberativo avrebbe offerto nobile arringo la politica. Sennonché la trattazione degli affari nelle assemblée e nei consigli dei principi, dove conveniva dir cose e non parole e farsi intender da tutti, richiedeva l'uso del volgare italiano; talché se ne togli le molte belle orazioni che Enea Silvio Piccolomini ebbe occasione di tenere, e quale ambasciatore di straniere nazioni in Italia e quale vescovo e quale pontefice, in luoghi o in adunanze dove l'universalità del latino conguagliava la diversità dei linguaggi degli ascoltatori, l'eloquenza politica latina del secolo XV non ci appare né copiosa né insigne per importanza d'argomenti e vigore di forma.

Le invettive.

Robusta, incisiva, irruente è la prosa degli umanisti nelle *invettive,* orazioni destinate alla lettura non alla recitazione, nelle quali essi vollero emulare le orazioni giudiziarie antiche, specie le Verrine. Sconfinatamente ambiziosi e vani, non sapevano tollerare opposizioni né censure, e le une e

le altre ribattevano con violenza, impegnandosi in aspri e lunghi litigi, nei quali erano armi formidabili le invettive. Quindi le piú volgari insolenze e le piú atroci calunnie si scagliavano contro l'avversario, che era non solo tacciato d'ignoranza delle arti letterarie, ma anche insultato nei piú sacri affetti di famiglia, accusato di turpitudini e di delitti e vituperato in ogni guisa. Talvolta perfino una disparità d'opinioni in questioni storiche e remote dalla realtà era esca a fieri dibattiti. Sono famose le polemiche del Filelfo col Poggio, quelle del Poggio col Valla, le invettive contro il Niccoli e la polemica del Poggio col Guarino, quest'ultima sorta per una questione di superiorità tra Giulio Cesare e Scipione Africano.

L'epica latina.

8. Le gesta dei principi e delle repubbliche contemporanee porsero in generale gli argomenti alla poesia epica latina del Quattrocento, che conta un numero ragguardevole di poemi, tutti ampollosamente adulatorî e intesi a cingere gli eroi di quell'aureola di gloria onde i nomi d'Achille e di Enea risplendevano nei poemi d'Omero e di Virgilio. A tal fine il vero o ciò che la vanità dei Signori e la piaggeria dei letterati mendicanti il pane volevano far apparire per vero, si velava e adornava di finzioni mitologiche in tutto disadatte alla materia; cosí che se talvolta in codesti poemi lo stile e il verso riescono piacevoli per elegante facilità, la sproporzione che è tra il contenuto e la forma, stride fieramente e guasta gli effetti dell'arte. Poiché s'è già fatto menzione della *Sforziade* di F. Filelfo, basterà qui ricordare i tredici libri dell'*Esperide (Hesperidos)* di Basinio Basini (1425-57), dove con larga copia d'imitazioni omeriche sono cantate le imprese di Sigismondo Malatesta contro gli Aragonesi.

La lirica.

Facile e scorrevole nella verseggiatura, ma fredda e povera di colore e di eleganza è la lirica latina, la quale preferí dapprima le forme dell'epigramma e dell'elegia. Nell'epigramma gli umanisti si studiavano d'imitare Marziale e gli altri epigrammisti latini, e svolgevano brevemente i piú vari argomenti: inviti o ringraziamenti ad amici, narrazioncelle allegre e non di rado lubriche, lodi di mecenati, frizzi pungenti

contro nemici. Un grosso volume ne compose in dieci libri Francesco Filelfo; ma piú fama ebbe un'altra raccolta d'epigrammi, l'*Hermaphroditus,* che al suo autore Antonio Beccadelli, detto dalla sua patria il Panormita (1394-1471), procurò nome e corona di poeta. Gli esempi d'Ovidio, di Properzio, di Tibullo diedero origine ad una ricca fioritura di elegie amorose, le quali ricantavano i soliti temi, preghiere, lamenti, disperazioni, esultanze, e non di rado prendevano foggia d'epistole sullo stampo delle *Eroidi* ovidiane. Qualche elegia non priva di grazia e calda di affetto ha il Panormita; Giannantonio Campano da Cavelli in Terra di Lavoro (1429-77), verseggiatore facile ed abbondante, seppe ornare le sue d'immagini leggiadre e dipingere in esse situazioni originali; e il ferrarese Tito Vespasiano Strozzi (1424-1503) nelle sue poesie latine consertò insieme bellamente la soavità petrarchesca e la grazia dei fantasmi classici, e ritrasse con evidenza e vivezza scene domestiche, spettacoli di natura ed episodi tragici o comici della vita quotidiana. Allo Strozzi danno forme e modi non pure gli elegiaci, ma Orazio e Catullo; con lui tocchiamo la fine del secolo e siamo già al tempo in cui fiorisce, varia di toni e d'atteggiamenti, la poesia di Giovanni Pontano.

9. Il Pontano nacque nel 1426 a Cerreto nell'Umbria, ma passò la piú gran parte della sua vita a Napoli al servigio degli Aragonesi. Ivi divenne capo d'un' Accademia fondata dal Panormita e poi detta da lui Pontaniana, e secondo il costume del tempo, classicizzò in Gioviano il suo nome di battesimo. Re Ferdinando I, liberale protettore delle arti e delle lettere, gli affidò importanti incarichi diplomatici, e quando Antonello Petrucci, suo segretario di Stato, fu giustiziato come reo di complicità nella congiura dei Baroni (1486), chiamò il Pontano a succedergli in quell'ufficio. Questi lo tenne con fedeltà e con abile energia anche sotto Alfonso II e Ferdinando II; ma allorché la dinastia aragonese cadde per le armi di Carlo VIII (1495), il Pontano s'adattò ai tempi e piegò il capo al vincitore; cosí che al ritorno degli Aragonesi non poté riavere l'ufficio e visse ritirato fino alla sua morte, che fu nel 1503. Pur troppo in quei tempi la Il Pontano.

saldezza del carattere non era negli Italiani pari alla geniale larghezza della dottrina.

Le opere del Pontano.

Scrittore fecondissimo, il Pontano compose in latino opere filosofiche, un vasto trattato e un poema di materia astrologica, una storia della guerra di re Ferdinando contro Giovanni d'Angiò e un trattatello filologico. Ond'è che egli ha non iscarsa importanza nella storia del pensiero, dei costumi e della dottrina dell'età sua. Ma la gloria maggiore gli viene dall'arte. Poeta, seppe fermare nel verso le impressioni degli spettacoli naturali ed esprimere squisitamente i sentimenti del suo animo facile ad ogni commozione; prosatore, ritrasse e colorí nei suoi dialoghi scene e figure con vivezza mirabile.

Nel poemetto in esametri *Lepidina,* in cui sono celebrate le nozze del dio fluviale Sebeto colla ninfa Partenope, nelle saffiche *(Versus lyrici),* negli endecasillabi catulliani *(Hendecasyllabi seu Baiae),* le bellezze del golfo di Napoli sono rappresentate con tratti sobri, ma ricchi di colòre e di plastica efficacia, e quasi animate dalla presenza di ninfe, di Nereidi, di Tritoni, simboleggianti i colli, i promontori, le spiagge, le isole, le ville sedenti a specchio dell'azzurro Tirreno. Il Pontano rinnova in sé i procedimenti del pensiero antico e crea simbolici miti, tutto idealizzando nella sua fantasia, che sebbene nudrita di classicismo, serba la sua indipendenza e dà alle sue creazioni un'impronta concreta e personale. Negli *Amores* e negli *Eridani* egli cantò con voluttuoso abbandono e senza veli i suoi amori per le facili beltà che gli arrisero compiacenti; nelle elegie *De amore coniugali* e nei *Versus jambici*, le gioie e i dolori della famiglia, le sue nozze con Adriana Sassone, le sodisfazioni di marito e di padre e lo strazio delle morti, con una tenerezza e una spontaneità d'affetto che di rado s'incontrano in poesie di siffatto genere.

Nei suoi cinque dialoghi, dove trattò questioni di morale, di religione, di critica letteraria e di filologia, introdusse episodi svariatissimi, rappresentando con grande verità e satireggiando spesso argutamente la vita contemporanea, o escogitò finzioni gustosissime, che tutta incorniciano o velano la contenenza essenziale. Nell'*Asinus*, ad esempio, il piú bello di

tutti, per mordere l'ingratitudine di tale cui egli aveva reso grandi servigi senza riceverne premio adeguato, immaginò sé stesso tutto intento ad adornare e accarezzare un asino, che alla fine lo compensa con calci e con morsi.

Il latino del Pontano ha l'agile pieghevolezza d'una lingua viva; senza perdere di sapore classico accoglie parole e forme di nuovo conio e asseconda con facilità meravigliosa il vario ondeggiare del pensiero dell'autore. Così anche nella lingua e nello stile si rispecchia quel felice connubio dell'antico col nuovo, dell'imitazione colla creazione originale, che è carattere precipuo dell'arte pontaniana.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia d. letterat. ital.* Milano 1822-26, vol. VI. G. Invernizzi, *Il Risorgimento,* Milano 1878, capp. I-III. G. Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'umanismo,* 2 voll., Firenze 1888, 1890. G. Zippel, *Giunte e correzioni* al Voigt, con gli indici bibliografico e analitico, Firenze 1897. A. Gaspary, *Storia d. letterat. ital.,* vol. II, P. I, 2.ª ediz., Torino 1900, cap. XVII. V. Rossi, *Il Quattrocento,* Milano 1898. F. Monnier, *Le Quattrocento. Essai sur l' histoire littèraire du XV siècle italien,* Parigi 1901, in 2 voll. — 2. F. Novati, *La giovinezza di Coluccio Salutati (1331-1353),* Torino 1888. *Epistolario di C. Salutati* a cura di F. Novati, 4 voll., Roma, 1892-1911. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codd. latini e greci ne' secoli XIV e XV,* 2 voll., Firenze 1905-14. — 3. G. Mancini, *Vita di L. Valla,* Firenze 1891. L. Barozzi e R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla,* Firenze 1891. — 4. L. Galeotti, *Saggio intorno alla vita e agli scritti di M. Ficino,* nell'*Arch. stor. ital.,* N. S., IX, 2.ª 1859; X. 1.ª 1860. A. Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica,* Firenze 1902; cfr. V. Rossi, nel *Giorn. storico,* XLIV, 137 sgg. — 5. C. de' Rosmini, *Vita di F. Filelfo,* Milano 1808, 3 voll. — 6. E. Santini, *L. Bruni Aretino e i suoi « Historiarum Florentini populi libri XII »,* Pisa 1910. V. Zabughin, *Giulio Pomponio Leto,* saggio critico, vol. I e II, Roma 1909-12. — 7. Shepherd, *Vita di P. Bracciolini,* Firenze 1825. E. Walser, *Poggius Florentinus,* Lipsia 1914. *Poggii Florentini Opera,* Argentinae 1513. *Poggii Epistolae,* per cura di T. Tonelli, Firenze 1832-61, 3 voll. — 9. C. M. Tallarigo, *Giovanni Pontano e i suoi tempi,* Napoli 1874. *Joannis Joviani Pontani Opera in quatuor tomos digesta,* Basilea 1556. *J. J. Pontani Carmina* a cura di B. Soldati, Firenze, 1902, in 2 voll., ediz. critica con appendice di poesie inedite. Sulla poesia del P., A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento,* Parte I, Pisa 1919. Saggi delle poesie e prose del P. nel vol. *Poeti umanisti maggiori* a cura di L. Grilli, Città di Castello 1914.

CAPITOLO II

La poesia volgare del Quattrocento

1. Contrasto fra il latino e il volgare. Il certame coronario. — 2. Caratteri generali della letteratura volgare. — 3. Imitazioni dantesche. — 4. La lirica volgare. — 5. La poesia burlesca e familiare. — 6. La poesia popolaresca: le Sacre Rappresentazioni e i drammi profani modellati sopra esse. — 7. La lirica popolaresca: Leonardo Giustinian. — 8. Lorenzo il Magnifico. — 9. Angelo Poliziano. — 10. Il Poliziano poeta volgare.

Contrasto fra il latino e il volgare.

1. Accesi d'una fervida ammirazione per tutto ciò che fosse antico, gli umanisti tenevano a vile la lingua volgare e la reputavano adatta solo alla trattazione di soggetti frivoli e bassi, alle novelle, ai versi d'amore, alle lettere familiari, alle scritture insomma che non meritassero larga diffusione e vita durevole. Nei generi letterari piú elevati, nell'epica, nella storiografia, nell'oratoria, nelle epistole di piú grave argomento, si doveva usare il latino, la lingua che ogni colta nazione intendeva e che essi, gli umanisti, sapevano ornare di classiche eleganze. L'esempio di Dante, che nel suo meraviglioso poema aveva mostrato quanto potesse *la lingua nostra,* rimaneva inefficace dinanzi a quel pregiudizio; anzi si deplorava che alla *Commedia* mancasse il pregio della lingua latina, col quale essa avrebbe pareggiato l'altezza e la perfezione delle opere antiche.

A Firenze però anche il volgare aveva i suoi difensori, che dicevano potersi con esso esporre ogni piú grave e profonda materia, né altro occorrergli se non d'essere disciplinato e ripulito e adornato secondo l'esempio del latino. Apologisti del materno idioma furono dapprima uomini di mezzana cultura, devoti alle tradizioni medievali; ma piú tardi anche

eruditi nel nuovo significato della parola, fautori e seguaci dell'umanesimo, gente insomma della quale non era lecito sospettare che propugnasse l'uso del volgare per ignoranza o grossezza di gusto. Nel 1441 Leon Battista Alberti, di cui parleremo fra poco, promosse a Firenze una pubblica gara di poesia sul tema *La vera amicizia,* affinché la lingua del popolo vi facesse prova delle sue attitudini a trattare materia elevata e ricca di memorie classiche. Il premio proposto al vincitore fu una corona di lauro lavorata in argento, dalla quale venne al certame l'appellativo di coronario; e questo si tenne in S. Maria del Fiore, giudici dieci segretari della Curia papale, presenti l'arcivescovo di Firenze, l'ambasciatore veneziano e gran calca di popolo. Qual che ne sia stata la ragione, l'esito non fu lieto; il premio non toccò a nessuno, e il certame, che secondo l'idea dell'Alberti, doveva tramutarsi in un'istituzione annuale intesa all'affinamento del volgare, non si ripeté piú. Ma poiché alla gara promossa da un dotto presero parte altri dotti, fu chiaro che i pregiudizi dei latineggianti perdevano vigore; e infatti andarono lentamente spegnendosi, né valsero a contendere all'idioma del popolo il diritto di assorgere a dignità di lingua letteraria.

Il certame coronario.

2. Nel corso del secolo XV la letteratura volgare presenta un'incertezza e molteplicità di avviamenti, che generano l'apparenza d'un ristagno, anzi d'un regresso al confronto colla letteratura del secolo precedente. Gli elementi diversi che le varie fonti d'ispirazione, i vari modelli e le varie tendenze individuali e regionali mettono a contrasto nelle menti degli scrittori, vi appaiono come disgregati. Variano da regione a regione i caratteri di quella letteratura, cosí rispetto alla sostanza, come rispetto alla forma. Mentre nell'Italia superiore prevalgono i generi narrativi, la Toscana invece predilige la lirica e la drammatica, e nel Mezzogiorno poesia e prosa assumono un carattere descrittivo piú rilevato che altrove. Mentre nella Valle del Po e sulle rive dell'Arno fioriscono con variate denominazioni, ma con andamenti e fogge affini l'ottava, la ballata, la terza rima, la canzone, il sonetto, a Napoli tiene ancora fronte lo strambotto a due rime, che s'accoppia colla ballata, e accanto a queste forme metriche

Caratteri generali della letteratura volgare.

acquista gran voga l'endecasillabo colla rima al mezzo. Piú disinvolto è lo stile della prosa in Toscana; piú artificiato e latineggiante nelle altre province; infine dappertutto la lingua si mostra ancora cosparsa, piú o meno secondo la cultura degli scrittori, di forme e parole dialettali. Gli è che quella elaborazione collettiva della materia e delle forme letterarie che per l'efficacia dei tre grandi autori ferveva nel secolo XIV, era stata arrestata o rallentata dal sùbito intromettersi d'un altro elemento la cultura classica; onde solo negli ultimi tre decenni del secolo XV, quando codesto nuovo elemento fu prossimo ad assimilarsi agli altri, quel lavorìo collettivo si rinnovò vigoroso e non tardò a fondere insieme le letterature regionali in una letteratura largamente e schiettamente italiana. Un rapido sguardo al vario devolversi e all'intrecciarsi delle correnti letterarie, che il Trecento lasciò in eredità al secolo successivo, ci aprirà la via a conoscere e ad intendere l'arte di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano e del Sannazzaro.

Imitazioni dantesche.

3. Reminiscenze spicciolate della *Divina Commedia*, la quale continuava ad esser letta, trascritta, commentata e pubblicamente esposta, s'incontrano quasi in ogni genere letterario; ma v'hanno opere, che ispirate direttamente o indirettamente dal grande capolavoro, presentano e nell'organamento generale e nei particolari, le tracce dell'imitazione. Alcuni verseggiatori, seguendo la via per la quale s'era messo Fazio degli Uberti col *Dittamondo,* presero dalla *Commedia* l'idea d'un viaggio fantastico o d'una visione e se ne valsero a incorniciare una trattazione di materia dottrinale o storica. Cosí fece, ad esempio, Matteo Palmieri, cittadino cospicuo di Firenze (1406-75), il quale volendo esporre una teoria neo-platonica sulla provenienza e le sorti delle anime umane, immaginò d'essere stato trasportato nei campi Elisi, posti immediatamente sotto il cielo delle stelle fisse, e d'avere pellegrinato sotto la guida della Sibilla per le sfere dei pianeti e degli elementi e per le « mansioni » dei vizi e delle virtú, e venne cosí a descrivere e spiegare nel suo poema, intitolato *La città di Vita* (in terzine, come tutte queste imitazioni dantesche), il cammino che le anime percorrono

scendendo sulla terra e di qui avviandosi alla dannazione o alla beatitudine eterna.

Altri rimatori invece calcarono le orme del Boccaccio e dipinsero viaggi nei regni dell'Amore e della Poesia; viaggi che hanno di per sé stessi un facile significato allegorico-morale, fantasie tenui e leggiere, che meglio della severa e profonda allegoria dantesca s'addicevano alle mutate condizioni degli spiriti. Di tal fatta è, per esempio, il lungo poema *Philomena* di Giovanni Gherardi da Prato, lettore della *Commedia* e delle canzoni morali di Dante in S. Maria del Fiore dal 1417 al '25. Quivi molte frasi e idee spicciolate provengono direttamente dalla *Commedia*; ma la foggia delle allegorie, la voluttuosa minutezza di certe descrizioni, il concetto fondamentale provengono invece dalle imitazioni dantesche del Boccaccio, dall'*Ameto* e dall'*Amorosa Visione*. Qualche influenza vi ebbero anche i *Trionfi* del Petrarca, i quali d'altro canto diedero origine nel secolo XV ad una copiosa fioritura di Visioni in terza rima, che racchiudono prolisse enumerazioni di poeti, d'eroi, d'amanti famosi.

La lirica volgare.

4. Il cantore di Laura, colla sua squisita eleganza di forma e con quella sua concezione ideale dell'amore, si confaceva mirabilmente ai gusti dei quattrocentisti, vaghi di eleganza e inclini a foggiarsi e ad ammirare nella letteratura idealità che non avevano riscontro nella realtà della vita. E perciò il suo *Canzoniere* fu il principale, anzi l'unico modello della poesia lirica. Buonaccorso da Montemagno, pistoiese (m. 1429), l'aretino Rosello Roselli (1399-1451) e Giusto de' Conti da Valmontone (m. 1449) hanno fama di lirici garbati e graziosi; ma in generale riescono freddi, perché non scrivono secondo che il cuore detta, ma si sforzano d'imitare il Petrarca tanto nelle movenze e negli atteggiamenti del sentimento e del pensiero, quanto nelle forme e nei modi dell'arte.

Così per difetto d'ispirazione affettiva e di fantasia, la lirica d'amore si venne riducendo ad un mero esercizio letterario arido e scolorito, e i rimatori volsero con sempre maggior insistenza l'ingegno a riprodurre, esagerandole, solo certe esteriorità del modello. Il vezzo che è già nel Petrarca

e piú nel minor Parnaso del Trecento, di desumere dalla mitologia e dalla storia antica paragoni e immagini, divenne un vero flagello, e una gretta erudizione classica, solitamente di seconda o terza mano, invase le rime d'amore. Chi voleva lodare la bellezza della donna amata, non poteva a meno di paragonarla a Elena, a Elisa, a Issipile, a Giunone, alle Grazie; chi esaltare la potenza irresistibile d'Amore, doveva snocciolare una filastrocca interminabile d'illustri personaggi vittime del *faretrato fanciullo*, da Sansone a Ercole, da Salomone a Giove. I *lamenti* di fanciulle trascurate o tradite dall'amante e le *disperate*, bizzarri componimenti nei quali il poeta sfoga il suo malumore e l'angoscia del suo animo bestemmiando i piú santi affetti e augurando a sé, ai suoi, a tutto l'universo sciagure tremende (cfr. vol. I, pag. 270) riboccavano di cosiffatte erudizioni. Insieme, codesti lirici quattrocentisti abusavano dei giochi di parole e degli artifici rettorici; cercavano, inventavano le difficoltà per fare sfoggio di bravura nel superarle; e per esempio, si compiacevano di congegnare sonetti tutti contesti di antitesi o di bisticci fonetici, d'infilzare lunghe serie di rimate imprecazioni a mo' di giuramenti, tutte costrette in uno schema fisso, di mettere insieme componimenti in cui una stessa parola o una stessa frase ritorna ad una determinata sede nel verso o nella strofa.

A. Tebaldeo e Serafino Aquilano.

Negli ultimi decenni del secolo alcuni poeti tentarono di rinvigorire quello sbiadito e degenere petrarchismo mediante lambiccature di pensiero, arguzie, esagerazioni, e diedero nell'ammanierato, nel falso, nello strano. Il ferrarese Antonio Tebaldi, detto latinamente il Tebaldeo (1463-1537) e Serafino Ciminelli dall'Aquila negli Abruzzi, improvvisatore festeggiato nelle corti di tutta Italia (1466-1500) furono i corifei di quella scuola. Essi sogliono trarre ad un significato materiale le immagini che il Petrarca e gli altri lirici avevano usato ad esprimere fatti spirituali; dedurre dai traslati le più inattese e recondite conseguenze; interpretare nel più bizzarro modo fatti naturali e frivoli accidenti; ricorrere a paragoni bislacchi; cosí che i loro sonetti e i loro strambotti sono pieni di stranezze e di finzioni ampollose, che giustamente furono dette precorritrici dei deliri del Seicento.

5. In Toscana, specialmente a Firenze, la naturale arguzia degli abitanti alimentava il fiume torbido e copioso di quella poesia familiare, burlesca e satirica, che sappiamo essere sorta fin dai primordi della nostra letteratura. Aneddoti lievi, scherzi scipiti, lepidezze di tenue significato, punture a fior di pelle, atroci sarcasmi, ingiurie da piazza ne erano gli argomenti; forma, il sonetto per lo piú caudato, che scorreva facile nella lingua viva del popolo. La poesia burlesca e familiare.

Il piú rinomato e forse il più fecondo di quei sonettieri fu un barbiere fiorentino, Domenico di Giovanni detto il Burchiello (1404-1449), che ne' suoi versi narrò allegramente le traversie della triste sua vita, satireggiò uomini oscuri e personaggi famosi e fu non l'inventore, ma il principal cultore d'una maniera di poesia che si disse *burchiellesca*: bizzarra accozzaglia di riboboli senza nesso, di ghiribizzi senza senso, di slatinature fuor di proposito. Il Burchiello.

Imitatori ebbe molti; toscani i piú, ma fra tutti eccelle e supera il maestro per vena di spirito comico e novità di trovate Antonio Cammelli detto dalla sua patria il Pistoia (1436-1502). Egli riprese a trattare con buona fortuna i motivi tradizionali della poesia burlesca, nelle descrizioni delle case mal arredate e cadenti, delle cattive cene, dei vestiti sdrusciti, dei cavalli piagati e zoppicanti, traendo colori e ispirazioni dalla sua stessa vita, che condusse misera servendo gli Este e i Gonzaga. In altri sonetti sferzò aspramente giudici corrotti e amministratori malfidi, lodò o criticò i letterati suoi coetanei, berteggiò costumanze ridicole e rappresentò scene gustosissime, ricorrendo spesso alla forma del dialogo diretto. La venuta di Carlo VIII poi e gli altri avvenimenti d'Italia nell'ultimo decennio del secolo gli suggerirono via via gli argomenti d'una ricca serie di sonetti, i quali per la vivezza della forma e per il sentimento della italianità pongono il Pistoia in un posto assai onorevole fra i mille verseggiatori politici di quel tempo. Il Pistoia.

6. La poesia familiare tramezza fra la poesia dotta, dantesca e petrarchesca, e la poesia del popolo; la quale nel secolo XV seguitava a germogliare viva, rigogliosa, abbondante, come già nell'età precedente (vedi vol. I, pag. 69). I La poesia popolaresca.

letterati continuarono a farle buon viso e ne sollevarono a dignità d'arte alcuni generi, mentre d'altro canto derivarono di là ispirazioni nuove e fresche nella poesia d'imitazione erudita. I poemetti storici e i lamenti furono lasciati ai giullari plebei, che li venivano componendo a mano a mano che gli avvenimenti porgevano i soggetti. La novella in ottave, cara anch'essa, come sappiamo (vol. I. pag. 274), agli uditori dei cantambanchi, fu bensí trattata da qualche rimatore colto; ma non ebbe se non goffi e male appropriati ornamenti rettorici. A luminosa perfezione artistica assursero invece i racconti cavallereschi; una notevole maturità di svolgimento raggiunse la drammatica; e la lirica ebbe dai poeti d'arte fin troppe carezze. Dei racconti cavallereschi parleremo distesamente nel quarto capitolo; qui convien dire del teatro e della lirica d'origine popolare.

Il teatro sacro.

Nel secolo XIII fra le ascetiche esaltazioni dei flagellanti erano sorte, accanto alle laude sacre di forma lirica, le laude drammatiche (vedi vol. I, pag. 67 sg.). Dall'Umbria, dove queste erano recitate dalle confraternite devote con un certo apparato scenico, la pia consuetudine si diffuse nelle regioni contermini; e quei drammi embrionali, con cui si solevano commemorare le sacre ricorrenze lungo tutto il ciclo dell'anno ecclesiastico, andarono a grado a grado acquistando maggior ampiezza, sia perché si desse alla materia un piú largo svolgimento, o sia perché due o piú drammi di soggetto affine fossero riuniti in un solo. Il metro primitivo, che era la ballata maggiore o, piú di frequente, la strofetta di sei ottonari rimati *ababcd,* cedette il posto ad altri metri, cioè alla sestina di endecasillabi nell'Abruzzo e a Roma, e all'ottava a Firenze, dove, mentre continuava a fiorire anche la lauda lirica, il dramma sacro ebbe uno svolgimento più pieno che in qualunque altra terra italiana. A Firenze fra i vari nomi *(mistero, devozione,* ecc.) che gli si solevano dare, prevalse quello di *sacra rappresentazione*, il quale ben gli si addiceva, perché gli spettacoli fiorentini erano volti non pure all'edificazione, ma al sollazzo del popolo, e dalle mute figurazioni dei fatti dell'antico e del nuovo Testamento, solite a farsi per la festa di S. Giovanni, era loro venuto l'uso dei ricchi apparati scenici

Di molte sacre rappresentazioni ci sono ignoti gli autori, come suole accadere dei componimenti popolareschi, in cui i soggetti e i modi di trattazione, creati e sanciti dalla tradizione collettiva, tolgono importanza, agli occhi degli scrittori stessi e del pubblico, all'opera individuale. Altre recano in fronte nomi modesti di popolani non discari alle Muse o nomi per altri titoli illustri, come quelli di Feo Belcari, di Pierozzo Castellano de' Castellani, lettore di diritto canonico nello Studio di Pisa, e di Lorenzo il Magnifico. Argomenti sono non solo i fatti della vita del Redentore, ma anche storie dell'antico Testamento, eroici sacrifici di martiri *(S. Ignazio, S. Margherita, S. Orsola, Grisante e Daria)*, leggende popolari *(Barlaam e Giosafat, S. Uliva, Stella)* e racconti di carattere novellistico, come quello di *Rosana*, che arieggia la storia di Florio e Biancifiore.

Autori e argomenti delle sacre rappresentazioni.

Le sacre rappresentazioni fiorentine per lo piú cominciano coll'« annunciazione» dell'Angelo, che espone il tema e invita gli spettatori al silenzio; e finiscono colla licenza che l'Angelo stesso dà loro, ringraziandoli della cortese attenzione. Semplice e drammaticamente rudimentale è il metodo con cui la materia viene trattata; il rimatore segue passo passo il testo narrativo che ha dinanzi, senza curarsi di rispettare l'unità di luogo e di tempo; cosí che l'azione passa in men che non si dica da un luogo a un altro lontanissimo, e mentre si recitano poche ottave, s'immaginano trascorsi anni interi. A tali rapidi mutamenti di luoghi e di tempi s'adattava l'assetto scenico, perché il palco era diviso in tanti scompartimenti, quanti erano i vari luoghi dell'azione, per modo che questi in ogni momento stavano, tutti insieme, dinanzi agli occhi degli spettatori. Cosí gli attori passavano senza difficoltà dall'uno nell'altro luogo attraversando lo spazio che era lasciato libero nella parte anteriore del palco. Se la rappresentazione lo richiedeva, sul dinanzi appariva anche la bocca dell'Inferno, mentre nello sfondo una tribuna elevata e opportunamente addobbata raffigurava il Paradiso. Gli spettacoli avevano luogo negli oratorî delle confraternite, o nelle chiese, o anche all'aria aperta negli orti urbani e sui poggi di Fiesole; attori erano per lo piú i giovanetti ascritti a certe

Forma e assetto scenico.

associazioni tra religiose e accademiche, dette *compagnie di dottrina*.

Caratteri delle sacre rappresentazioni.

Gli autori delle sacre rappresentazioni, come non si lasciavano dare impaccio dalla legge delle unità, cosí non si curavano di riprodurre i costumi dei tempi antichi; talché non è raro sentir parlare d'armi da fuoco, mentre l'azione è posta nei primi tempi del Cristianesimo o anche prima della venuta di Cristo, e sentir nominare o perfino veder agire sulla scena personaggi che nel secolo XV erano ancor vivi, o erano morti di fresco. Tutte un anacronismo sono poi certe scene di costume, che scritte con intento comico o satirico, raffigurano battibecchi tra gli osti e gli avventori, consulti di medici, trame di ecclesiastici, conciliaboli di malandrini. Similmente negli affreschi e nelle tavole dipinte i personaggi della Bibbia e del Vangelo apparivano vestiti secondo le fogge moderne, e in mezzo ad essi il pittore poneva spesso i ritratti dei suoi contemporanei.

Questi che noi giudichiamo difetti formali, erano indizi della spontanea vitalità del genere, in un tempo in cui la dottrina e la critica non avevano ancora infrenato i liberi voli della fantasia. Ma difetto vero e profondo della sacra rappresentazione è la mancanza d'intima forza drammatica. I personaggi sono fantocci cui regge il filo Dio o il Diavolo, caratteri unilaterali senza vita interiore; in generale non v'è traccia d'analisi psicologica. Che la fede trionfi sempre della miscredenza, che la volontà e il sentimento dell'uomo devano sottomettersi ai comandi dell'Essere supremo, che sia fatale la persecuzione dei buoni, erano principî assoluti che drammaturghi e spettatori ritenevano sufficienti a giustificare il procedere dell'azione. Nessuno pensava a penetrare nel cuore che si convertiva, che si sottometteva, che ordinava fiere persecuzioni e truci delitti, e a spiarvi sentimenti diversi da quelli che piú palesemente si manifestavano. Bastava mostrare come quei principî venissero ad attuarsi nei singoli casi. A Firenze però la rappresentazione acquistò pregi di vivezza, di sobrietà, di decenza, che altrove non ebbe; e soprattutto il pregio della lingua, fresca, snella, efficace, talvolta fiorita di reminiscenze letterarie. E pro-

babilmente di là si diffuse il costume di simili rappresentazioni in altre terre italiane.

Drammi profani modellati sulle sacre rappresentazioni.

La cerchia degli argomenti, ristretta dapprima ai fatti della vita di Cristo, s'era venuta, come abbiamo accennato, allargando; anzi alcuni scrittori, volendo offrire piacevoli trattenimenti all'aristocratico consorzio delle corti principesche, si valsero della forma propria del teatro sacro popolaresco nella trattazione di materia del tutto profana. Questo fece il Poliziano, il cui *Orfeo*, come schietta riproduzione di quella forma in soggetto mitologico, resta isolato nella storia del dramma italiano. Parecchi altri invece, pur valendosi della forma popolare, si provarono a ravviarla e a disciplinarla, adottando talvolta la divisione in atti, o attenuando l'inverosimiglianza dei bruschi passaggi da tempo a tempo e da luogo a luogo, o introducendo l'uso dei cori e dei prologhi di stampo classico, o mitigando l'orrore delle tragiche catastrofi. Cosí, per es., Niccolò da Correggio (1450-1508), gentiluomo elegante e cortese vissuto a lungo alla corte estense e abile fabbro di canzoni, di strambotti e di sonetti, sceneggiò la favola ovidiana di Cefalo e Procri nel suo *Cefalo*, che fu rappresentato a Ferrara nel 1487; e Galeotto del Carretto dei marchesi di Savona, cavaliere egli pure molto intendente di versi, d'armi e di cortesie, scrisse (1502) la sua *Sofonisba* riducendo in forma drammatica il racconto liviano.

Decadenza della sacra rappresentazione.

La sacra rappresentazione non mancava di pieghevolezza e di vitalità; ma non ebbe la ventura che un ingegno vigoroso la ravvivasse d'un contenuto veramente drammatico, introducendovi lo studio dei caratteri e l'analisi dei sentimenti. E mentre in Inghilterra e in Spagna il teatro sacro, logicamente e spontaneamente trasformandosi, generò il dramma dello Shakespeare e di Calderon de la Barca, da noi la sacra rappresentazione s'affacciò appena al tempio dell'Arte. Cristallizzatasi in un tipo convenzionale, rapidamente decadde nella prima metà del secolo XVI, e soffocata dal prevalere del teatro classico, dileguò nel languore dei presepi e degli oratorî in uso nei collegi conventuali. Il popolo le si mantenne fedele e per lungo ordine di generazioni ne serbò viva la consuetudine. Oggi ancora in molte province italiane, nel Trentino,

in Piemonte, in Toscana, nelle Puglie, in Calabria, in Sicilia sopravanzano, con variati atteggiamenti, reliquie non scarse del dramma sacro, perché la pietà e la vaghezza di spassi degli abitanti del contado disputano all'incalzare delle nuove idee quei « rottami d'antichità ».

La lirica popolaresca.

7. Della lirica popolare d'amore due erano le forme piú comuni: la *canzonetta*, che si svolge ora a foggia di ballata e ora per brevi strofette uguali e indipendenti, e lo *strambotto* (A B A B A B A B), che nato, come la canzonetta, probabilmente in Sicilia, divenne in Toscana *rispetto* (A B A B C C e anche + DD). Nella canzonetta il poeta pone spesso il discorso sulle labbra d'una persona fantastica e talvolta di due o piú in un dialogo vivo ed arguto; nello strambotto manifesta o immagina di manifestare sentimenti suoi propri.

L. Giustinian.

Fra i rimatori colti che nella prima metà del Quattrocento seguendo una tradizione ormai secolare (vedi vol. I. pagg. 81, 88, 273), vollero affinare e raggentilire la lirica del popolo, va specialmente famoso il veneziano Lionardo Giustinian (1388-1446), dotto cultore degli studi classici e insigne uomo di stato. Le sue canzonette esprimono il dolore delle súbite separazioni, dei desideri insodisfatti, della gelosia; esaltano le bellezze della donna amata, pregano per vincerne la crudeltà, oppure rappresentano per mezzo del dialogo diretto scene della corrotta vita reale che s'agitava intorno al poeta, e trattano con novità di atteggiamenti il vecchio tema dei contrasti fra la madre e la figlia, fra due amanti e via dicendo. Sulle ali del canto o per via di trascrizioni esse si diffusero largamente per l'Italia, sicché furono ripetute, rimaneggiate, imitate; e col nome di *Giustiniane* o *Veneziane* si designarono tutte le canzonette dello stesso genere, cui si potesse adattare la nuova maniera di canto che Lionardo aveva trovato per le sue. I ventisette strambotti che pare gli debbano essere attribuiti, hanno forma d'ottava perfetta, e collegati in una specie di poemetto lirico, accennano o svolgono tutti i principali *motivi* del canto popolare italiano, col quale hanno comuni la freschezza e la vivacità, le immagini ingenue e la spontanea e succinta efficacia rappresentativa del sentimento.

Ma nella seconda metà del secolo XV lo strambotto, venuto alle mani di rimatori artificiosi, andò perdendo via via il suo carattere originario, s'atteggiò ad epigramma e accolse le leziosaggini, i ghiribizzi, le ricercatezze, di cui vedemmo essere stato maestro, anche nello strambotto appunto, Serafino Aquilano (vedi pag. 24 di questo volume). Verso la fine del secolo gli strambotti, che si solevano musicare e cantare, erano il genere lirico più accetto alle corti e alle classi sociali più raffinate. Ma piacevano anche le ballate di versi ottonari o settenari condotte sur un semplice schema metrico (questo di solito *xyyx ababbccx*, o uno poco diverso), ballate che si dicevano pure *barzellette* o, con un appellativo già usato per tutt'altro metro (cfr. vol. I, p. 273), *frottole*. Nel Mezzogiorno si soleva accodar loro uno strambotto che ne riassumesse il pensiero e riprendesse le due rime (o almeno una) del ritornello. Alle barzellette l'agile facilità del metro serbò sempre una certa disinvoltura di tono e di movenze e non di rado la vivezza della poesia popolare, donde traevano origine. Oltre a Serafino dell'Aquila, ne composero il Tebaldeo, Galeotto del Carretto, il napoletano Francesco Galeota (m. 1497) e tutta una schiera d'altri verseggiatori, bazzicanti nelle corti, ma inclini a far buon viso alla musa del popolo.

Lo strambotto verso la fine del secolo.

Alle canzonette e agli strambotti del Giustinian la scoria dialettale veneta dà una certa impronta di rozzezza, che può forse spiacere a un gusto schifiltoso. Tutta l'elegante scorrevolezza dell'idioma toscano hanno invece le liriche di genere popolaresco composte da Lorenzo il Magnifico e da Angelo Poliziano, due poeti che anche per altri rispetti a gran pezza si elevano su quasi tutti i loro coetanei e di cui conviene tener qui particolare discorso.

8. Dotato d'una vigoria e d'una versatilità d'ingegno veramente mirabili, Lorenzo de' Medici (1449-92) alternava alle ardue cure della politica gli studi, e mentre attendeva a consolidare con astuti maneggi e sapienti trattative il primato di sua famiglia nella repubblica e l'autorità sua e di Firenze nel consorzio degli Stati italiani, favoriva colle sue magnificenze il fiorire delle lettere e delle arti e coltivava con grande amore la poesia.

Lorenzo il Magnifico.

Testimonio de' suoi studi sulle più antiche rime italiane è il canzoniere amoroso che compose, almeno in parte, ad onore di Lucrezia Donati, bellamente temperando la prevalente imitazione petrarchesca di forme e modi derivati dai poeti del nuovo stile. A codesto canzoniere aggiunse un commento per dichiarar le occasioni delle poesie e i suoi criteri d'arte, commento che s'ispira alla *Vita nuova*. La quale volle premessa a una raccolta di rime e di Dante e d'altri poeti antichi, che compilò o fece compilare nel 1476 e mandò a Federico d'Aragona che ne lo aveva richiesto, insieme con una lettera scritta in suo nome dal Poliziano a difesa dell'idioma volgare e a spiegazione del valore e del carattere delle rime.

Delle dottrine platoniche, alle quali Lorenzo era stato educato dal Ficino e che egli espose poeticamente in un poemetto in terzine *(L'Altercatione)*, sono tracce evidenti anche nel *Canzoniere*; ma viene di là addirittura l'ispirazione della favola fondamentale nelle due *Selve*, dove è svolto allegoricamente un concetto platonico, quello dell'Amore che a grado a grado si eleva sino a divenire contemplazione della bellezza eterna e vera. Dalla varietà degli episodi e dal continuo vagar del pensiero d'una immagine a un'altra, codeste composizioni prendono il nome; l'argomento è una storia d'amore, sotto alla quale si nasconde quel concetto. Il poeta pare abbandonarsi voluttuosamente all'onda delle sue facili ottave, nelle quali fioriscono e s'incalzano smaglianti descrizioni di scene e di figure, della primavera, dell'età dell'oro, della gelosia e va dicendo. Nelle *Selve*, meglio assai che nel Canzoniere, frutto d'imitazione letteraria, si riflette il temperamento poetico dello scrittore, il suo amore per la natura quieta e serena, il suo idealismo paganeggiante, la sua predilezione per le forme e i colori dell'arte classica. Ond'è che alle *Selve* si collegano per il comune carattere idillico il *Corinto*, poemetto in terzine, dove Lorenzo parafrasò i lamenti e le preghiere del Ciclope teocriteo e ovidiano, sostituendogli il pastore Corinto innamorato di Galatea, e l'*Ambra*, in ottave, dove narrò brevemente la trasformazione in sasso della ninfa Ambra, personificazione della villa medicea di Poggio a Caiano, imitando le consi-

mili favole ovidiane e non senza trarre ispirazioni dal boccaccesco *Ninfale Fiesolano.*

Un diverso aspetto del carattere e dell'ingegno del Magnifico ci rivelano il *Simposio* e la *Caccia col falcone.* Il primo di questi poemetti, scritto in terzine e ricco di reminiscenze dantesche, è una parodia dei *Trionfi* (altre simili se ne erano fatte da altri rimatori fiorentini nel secolo XV) e ci fa sfilare dinanzi lunga schiera di popolani, di borghesi, di preti, che se ne vanno a cioncare in un'osteria presso Firenze, cosí che il poema s'intitola anche i *Beoni.* Nel secondo, in ottave, il Medici ritrae con efficace rapidità le scene svariate d'una partita di caccia, riferendo in forma diretta i dialoghi, le grida, i diverbi, i racconti dei cacciatori. Non più dunque un mondo ideale e fantastico, ma la realtà della vita ci è rappresentata dall'uno e dall'altro poemetto: la vita del borghese fiorentino socievole, gioviale, alla buona, pronto al motteggio, al frizzo, al sarcasmo.

In altri componimenti Lorenzo volle imitare la poesia del popolo e seppe farlo con grazia, senza toglierle la nativa freschezza. Questo nelle canzoni a ballo, leggiadre poesiole, nelle quali esulta tutta l'allegra spensieratezza della Firenze medicea; questo nelle laudi sacre e nella rappresentazione di *S. Giovanni e Paolo*, dove traspaiono sí in qualche luogo la perizia del rimatore provetto e forse la sapienza politica del dominatore di Firenze, ma pure sono fedelmente riprodotte le forme, i modi e i difetti delle altre composizioni dello stesso genere; questo infine nella *Nencia da Barberino*, poemetto lirico, in cui il contadino Vallèra fa proteste d'amore, profferisce doni e servigi e muove dolci rimproveri alla sua Nencia. Qui Lorenzo, mettendosi lui, uomo di elegante cultura, nei panni d'un contadino mugellano, rifece i rispetti campagnoli in ottave perfette, con molto spirito, con una quasi impercettibile vena di umorismo, lietamente, senza intenzioni di parodia, dacché sono probabilmente opera d'un raffazzonatore certe ottave del testo della *Nencia* più noto, dove le immagini grossolane e volgari e la malizia dei doppi sensi riescono ad una vera caricatura della poesia popolare.

Al popolo preparò Lorenzo anche argomento di spasso mo-

dificando e rinnovando vecchie costumanze carnevalesche. Processioni raffiguranti il trionfo di divinità pagane, d'antichi eroi e di personaggi simbolici, e mascherate di professioni, di età, di condizioni sociali andarono per le vie cantando acconce canzoni a ballo, delle quali il Magnifico diede primo l'esempio con i suoi *Trionfi* e i suoi *Canti carnascialeschi,* componimenti pieni di gaiezza e spesso di equivoci indecenti.

Angelo Poliziano.

9. Angelo Ambrogini, figlio d'un Benedetto, uomo di legge e cittadino ragguardevole, ebbe il nomignolo di « Poliziano » da Montepulciano, *Mons Politianus,* dove nacque nel 1454. Venuto a Firenze, seguí nello Studio le lezioni del Landino e dell'Argiropulo e si segnalò ben presto fra i suoi coetanei per la precocità dell'ingegno e la facile eleganza de' suoi epigrammi greci e latini. Fra il 1469 e il '70 pose mano alla versione dell' *Iliade* in esametri latini, versione che non condusse mai a compimento, ma che valse a dargli nome, aprendogli cosí la via ad uscire dalle misere condizioni in cui la sua fiorente e promettente giovinezza si consumava. Lorenzo de' Medici, che aveva preso a stimarlo e ad amarlo, lo accolse, nel 1473, in sua casa, gli affidò la educazione del figliuolo Pietro, si giovò di lui come di cancelliere e gli fu poi, quasi ininterrottamente, largo d'aiuto e di protezione. All'amicizia dell'illuminato mecenate il Poliziano andò debitore della quiete e degli agi, che gli permisero di seguire liberamente il suo genio. Nel 1480 egli conseguí la cattedra d'eloquenza latina e greca nello Studio, e la tenne fino alla sua morte, che fu nel 1494.

Il Poliziano filologo.

Monumento insigne di dottrina e di buon metodo filologico sono i *Miscellanea,* cioè una centuria di osservazioni o dissertazioncelle spicciolate, nelle quali il Poliziano raccolse il fiore delle sue lezioni accademiche. Vi corregge errori incorsi nelle edizioni dei classici, vi tratta questioni d'ortografia e grammatica latina, vi dichiara costumanze, istituzioni, favole antiche, ricorrendo spesso ai manoscritti, alle iscrizioni, alle monete, animato sempre di poetica simpatia per quel mondo antico che viene con raro acume e singolare perspicuità disvelando.

Né egli seppe solo analizzare e interpretare le eleganze

dei classici, ma anche farle rivivere ne' suoi versi e nelle sue prose latine. Concisi e spiritosi sono i suoi epigrammi (ne ha anche di greci); e le odi e le elegie, modellate su quelle dei latini, ma espressive d'un'anima originale di poeta, sono tra i frutti piú squisiti del rinato classicismo. Un ricordo particolare merita l'elegia per la morte di Albiera degli Albizzi (1473), bellissima per soavità di pensieri e d'immagini, per calore d'affetto, per irreprensibile fattura di verso. In esametri sono scritte quattro delle prolusioni che Angelo tenne nello Studio fiorentino fra il 1482 e l'86. Le chiamò *Sylvae* a imitazione di Stazio, quasi componimenti improvvisati senza un disegno in un momento d'ispirazione; e vi narrò favole acconciamente scelte o immaginate, v'inserí descrizioni piene di vita e di colore, vi tratteggiò a volta a volta la figura del poeta che s'apprestava a leggere, vi disegnò a grandi linee la storia della poesia, mirando a creare negli uditori disposizioni d'animo, che li mettessero in grado di meglio intendere e gustare le opere che egli avrebbe poi commentato. Bellissima fra le *Sylvae* quella premessa ad un corso sulle opere georgiche di Esiodo e di Virgilio (1483) e intitolata *Rusticus,* dove descrizioni antiche di costumanze e superstizioni campestri, di spettacoli naturali, di animali e di piante, si rinnovano nella fantasia del nuovo amatore della Natura.

Il Poliziano poeta e prosatore latino.

I principali saggi della prosa latina del Poliziano sono le altre prolusioni e le *Epistolae,* da lui stesso raccolte in dodici libri insieme con molte de' suoi corrispondenti. Egli non fa di Cicerone il suo unico modello stilistico, anzi toglie da qualunque scrittore ciò che gli conviene e gli piace; cosí che il suo stile ha una rilevata impronta personale, una mirabile pieghevolezza e nonostante certa artificiosità e affettazione, schietto sapore classico.

10. Dalle opere di filologia e di poesia latina il Poliziano s'aspettava la gloria; ma quantunque il suo presagio non fallisse, pure è certo che piú largamente vola oggi la sua fama in grazia delle opere volgari, le quali compose piuttosto per svago o per sodisfare richieste altrui che per istudio d'arte.

Il Poliziano poeta volgare.

Le ballate e i rispetti.

Un galante epicureismo e un'arguzia garbatamente salace ispirano le sue canzoni a ballo, che hanno la freschezza delle ballate popolaresche toscane e insieme una delicatezza e una festività nuove e caratteristiche, nelle effusioni di esultanza, nei racconti scherzosi, negli inviti a godere liberamente la vita, negli ammaestramenti birichini. Meno bene riuscí il Poliziano nei *Rispetti,* che come quelli degli altri poeti d'arte, hanno forma d'ottava. Egli aveva troppo buon gusto per cadere nei grossolani artifici degli strambottisti suoi coetanei (vedi pag. 31); ma per la studiata lindura stilistica e per le movenze e i ricordi letterari i suoi rispetti sono spesso freddi e insignificanti. Egli ne compose un bel gruzzolo; alcuni stanno ciascuno da sé *(spicciolati)* e altri s' incatenano in serie, sí da formar quasi delle epistole amorose *(continuati).*

Le *Stanze.*

Per celebrare Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, che nel gennaio del 1475 riportò il primo onore in una giostra, il Poliziano cominciò un poema in ottave, che interrotto poco dopo, riprese e probabilmente ritoccò nella parte già composta, quando nel 1480 egli cercava di ricuperare, anche per codesta via dell'esaltazione dinastica, il favore, per breve ora perduto, del magnifico Lorenzo. Ma il poema, cui la morte di Giuliano, caduto vittima nel 1478 della congiura dei Pazzi, toglieva opportunità, non fu mai compiuto; anzi colla parte che ne abbiamo (il primo libro e quarantasei stanze del secondo) non giunge neppure alla descrizione della giostra, della quale narra solo gli antecedenti e l'occasione, mediante una favola mitologica.

Cupido, sdegnato perché il bel Julio, Giuliano, tutto dedito alla caccia, disprezzava l'amore, riesce con un inganno a farlo invaghire di Simonetta Cattaneo, bellissima giovane, morta poco piú d'un anno dopo la giostra. Indi, lieto del trionfo, s'affretta al regno di Venere, delizioso soggiorno, che il poeta descrive ampiamente. La dea, appreso dal figlio l'innamoramento di Julio, manda un sogno a ridestare nel giovane l'ardore guerriero e a suggerirgli di prender l'armi per guadagnarsi la grazia della Simonetta facendo prova del suo valore. Julio si leva impaziente e volge una preghiera a Pallade,

alla Gloria, ad Amore, colla quale il poema resta interrotto.

Molte descrizioni di giostre, e di tornei, erano già state composte quando il Poliziano prese a scriver la sua, ed erano monotone enumerazioni di cavalieri, d'insegne e di colpi, vere cronache rimate degli spettacoli. Probabilmente il grande artista avrebbe saputo cansare la monotonia e l'aridità, anche se avesse compiuta la sua opera; certo si è che le diede fin dall' inizio tutt'altro aspetto da quello delle composizioni consimili. Prendendo a modello i carmi encomiastici della decadenza romana, in ispecie i poemetti di Claudiano, egli idealizzò la storia dell' innamoramento del giovinetto Medici in un soavissimo idillio pagano. Da Claudiano egli attinse anche lo schema e molti particolari della descrizione del regno di Venere, e pensieri e frasi ne dedusse in tutto il poema. Similmente dalla penna dell'Ambrogini scivolano di continuo reminiscenze di Virgilio, d'Ovidio, di Stazio, di Teocrito e di poeti moderni, quali Dante, il Petrarca, Guido Guinizelli. Ma quelle immagini e quelle frasi si armonizzano in modo nella temperie della nuova opera, che senza perdere il loro natio sapore acquistano un significato originale e paiono uscite di getto dalla mente del poeta. Così il lettore ammira nelle *Stanze per la giostra,* rifiorite spontaneamente l'eleganza e la leggiadria dei classici; e affascinato dallo splendore delle descrizioni e dalla pittrice melodia del verso, non avverte certe sproporzioni nel disegno generale né la sconvenienza artistica dei lunghi episodi. Il Poliziano non era fatto per rappresentare i contrasti delle passioni, epperò i suoi personaggi mancano di vita intima. Ma egli sente e gusta la poesia della bellezza esteriore; adora le cose belle con caldo entusiasmo e s'abbandona volentieri al piacere di descriverle nel giro di una o di poche ottave, in piccoli quadretti, ciascuno vivo di una sua vita indipendente.

L'*Orfeo.*

Nel breve tempo che fu a Mantova, familiare del cardinale Francesco Gonzaga, nel 1480, il Poliziano compose in due giorni la *Fabula d'Orfeo,* avutone l'incarico da quel porporato per una festa di corte. I classici gli diedero l'argomento: Euridice che muore, punta da una serpe mentre fugge l'amante Aristeo; Orfeo che scende all'Averno per

liberarnela e, avutala in grazia da Plutone, la perde di nuovo per non aver osservata l'imposta legge; le Baccanti che fanno strazio di lui, fattosi spregiator delle donne. La forma egli prese dal teatro sacro, del quale l'*Orfeo* ha tutte le esteriori parvenze: l'annunciazione, detta non dall'angelo ma da Mercurio, l'assetto scenico e in gran parte il metro, l'ottava. Questa però cede talvolta il posto alla ballata, alla canzone, alla terza rima, perfino ad una saffica latina in lode del cardinale.

Alla *favola* del Poliziano manca un vero svolgimento drammatico; essa procede per via di scene liriche collegate fra loro da brevi scene a dialogo, dove l'azione è più narrata che rappresentata. Il tono generale è idillico; ma vi è pure qualche tratto scherzoso, come nelle rappresentazioni sacre. Pieni di movimento e di calore sono alcuni dei luoghi lirici; tutta la favola è un piacevole svago dell'immaginazione, che passa dolcemente d'una in altra scena, d'uno in altro sentimento. In servigio d'una rappresentazione ferrarese la *Fabula d'Orfeo* fu poi rimaneggiata, non si sa da chi, in una *Orphei tragedia,* divisa in cinque atti e, quanto all'assetto esterno, simile a quei drammi profani (vedi pag. 29), che pur ormeggiando il teatro sacro popolare, tendono ad avvicinarsi alle tragedie classiche.

Conclusione. Erudizione classica, sicura e profonda, conoscenza larga e amorosa di poesia moderna, in ispecie della lirica dugentesca e trecentesca, esperienza del mondo contemporaneo, tale nella sua formazione storica lo spirito del Poliziano. Ma nella sua attività spontanea, un senso gaudioso della vita sol di rado velato di scoramento e d'indolenza, intenso amore della pace idillica, calda ma non mai volgare sensualità, arguzia, sete insaziata di bellezza. Indi la serenità gioconda della poesia polizianesca, latina e italiana, in verso e in prosa, il frequente ritorno di situazioni e scene campestri animate di candide figure svanenti sul verde, la gaiezza delle ballate e di certe odi latine, il voluttuoso descrivere in esametri e in ottave colorite e sonanti, e lo stesso squisito alessandrinismo dei non radi esperimenti di bravura formale. Nell'opera del Poliziano è già con tutti i suoi caratteri principali la nuova poesia della Rinascenza.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VI. G. Invernizzi, op. cit., cap. IV. A. Gaspary, op. cit., vol. II, P. I, capp. XVIII e XIX. V. Rossi, op. cit., capp. II, V, VII. F. Monnier, op. cit., lib. IV. Per notizie biografiche e bibliografiche di alcuni degli scrittori di cui si discorre, D'Ancona-Bacci, *Manuale*, nuova ediz., vol. II, 1904 e vol. VI, 1910. — **1**. Un quadro sintetico delle dispute e delle opinioni pro e contro il volgare nel secolo XV, offre V. Cian nel saggio *Contro il volgare*, nella miscellanea *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna*, Firenze 1911, pp. 252-68. P. Rajna, *Le origini del certame coronario*, nella miscellanea *Scritti varii in onore di R. Renier*, Torino 1912, p. 1027 sgg. — **3**. E. Bottari, *Matteo Palmieri*, negli *Atti dell'Accad. lucchese*, XXIV, 1886. A. Messeri, *M. Palmieri cittadino di Firenze del sec. XV*, nell'*Archivio stor. ital.*, S. V, vol. XIII, 1894. Il poema di Giovanni da Prato, in C. del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, vol. III, Roma 1891. Per notizie sull'autore, A. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867, vol. I, P. II, pag. 67 segg. — **4**. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, Pisa 1891. G. Zaccagnini, *Bonaccorso di Montemagno il giovane*, negli *Studi d. letterat. ital.*, I, Napoli 1899. L. Venditti, *Giusto de' Conti e il suo canzoniere « La bella mano »*, Rocca S. Casciano 1903; cfr. M. Manchisi, nella *Rass. critica*, VIII, 213. A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV*, nel vol. *Pagine sparse di letteratura e di Storia*, Firenze 1914. — **5**. C. Mazzi, *Il Burchiello*, nel *Propugnatore*, IX, 2.ª, 1876; X, 1.ª, 1877. *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra 1757. *I sonetti faceti di A. Cammelli secondo l'autografo ambrosiano* editi e illustrati da E. Percopo, Napoli 1908. E. Percopo, *A. Cammelli e i suoi « Sonetti faceti »*, negli *Studi di letterat. italiana*, vol. VI. — **6**. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2.ª ediz., Torino 1891, 2 voll. I. Sanesi, *La Commedia*, vol. I, Milano 1911, cap. I (nella *Storia dei generi lett.*). *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, pubbl. e illustrate da A. D'Ancona, Firenze 1872, 3 voll. F. Torraca, *Il teatro ital. dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze 1885. — **7**. A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, 2.ª ediz., Livorno 1906. *Biblioteca di letteratura popolare italiana* pubbl. da S. Ferrari, vol. I, Firenze 1882; vol. II (solo il primo fascicolo), 1883. *Poesie edite ed ined. di L. Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese, Bologna 1883 (*Scelta di curiosità lett.*, 193). *Strambotti e ballate* del Giustinian ristampati nella collezione *Scrittori nostri*, n.° 54, Lanciano 1915. A. Oberdorfer, *Di L. Giustiniano umanista*, nel *Giorn. storico*, LVI, 1910, p. 107 sgg. A. D'Ancona, *Del Secentismo*, ecc., già citato. — **8**. A. Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, in tedesco, Lipsia 1874, 2 voll. *Poesie di Lorenzo de' Medici*,

a cura di G. Carducci, Firenze 1859. L. de' Medici, *Opere* a cura di A. Simioni, Bari 1913-14, 2 voll. (negli *Scrittori d'Italia* del Laterza). Per la *Raccolta Aragonese,* M. Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante,* Firenze 1915, p. 215 sgg. *Prose volgari inedite, poesie latine edite ed inedite di A. Ambrogini Poliziano,* raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867. *Le Stanze, l'Orfeo e le rime di messer A. Ambrogini Poliziano,* pubbl. con ampia introduzione ed illustrazione da G. Carducci, Firenze 1863; 2.ª ediz., Bologna 1912. *Opere volgari di A. Ambrogini Poliziano,* a cura di T. Casini, Firenze 1885. Una scelta delle poesie latine del P. nel vol. *Poeti umanisti maggiori* a cura di L. Grilli, Città di Castello 1914; e dello stesso Grilli, *Le Selve di A. P. recate in versi italiani,* Città di Castello 1902. Una scelta di poesie volgari del Poliziano, del Magnifico e dei lirici del Quattrocento, commentata da M. Bontempelli, nella *Bibliot. scolastica Sansoni,* Firenze 1910. I. Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze 1897. Anna Fumagalli, *Angelo Poliziano,* Roma 1914. P. Micheli, *La vita e le opere di A. P.,* Livorno 1916, nella *Bibliot. d. studenti,* n. 360. G. B. Picotti, *Sulla data dell'Orfeo e delle stanze di A. Poliziano,* nei *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei,* vol. XXIII, fasc. 11.°, 1914. Lo stesso, *Fra il poeta e il lauro, Pagina della vita di A. P.,* nel *Giorn. storico,* LXV, 1915, p. 263 sgg. R. Truffi, *Giostre e cantori di giostre,* Rocca S. Casciano 1911. F. Neri nell'Introduzione alle *Opere del P.,* Strasburgo 1911 (*Biblioth. romanica,* 130-31) sostiene che anche la *Orphei tragedia* sia opera del P.; ma si cfr. A. Fumagalli, o. c., p. 5 sg. e si consideri che i versi sostituiti alla saffica in onore del card. Gonzaga paiono accennare ad una rappresentazione ferrarese.

CAPITOLO III

La prosa volgare del Quattrocento

1. I tre principali avviamenti della prosa volgare. *a*) La prosa popolaresca: lettere, ricordanze, prediche, leggende. — 2. *b*) La prosa in vario grado latineggiante. L. Bruni, M. Palmieri, Gio. Cavalcanti, Gio. Dominici., Vespasiano da Bisticci. — 3. I novellieri: Gio. Gherardi, Masuccio Salernitano. — 4. La letteratura napoletana nel secolo XV. — 5. Jacopo Sannazzaro. — 6. L'*Arcadia*. — 7. *c*) La prosa individuale: L. B. Alberti. — 8. Leonardo da Vinci.

1. Come nella poesia, cosí nella prosa del Quattrocento si mescolano insieme elementi diversi, volgari e classicheggianti, che appaiono per lo piú disgregati o in contrasto, e solo nelle opere di alcuni scrittori dotati di più forte ingegno e di piú rilevata individualità fantastica vengono consertandosi nell'unità d'uno stile veramente personale. Tre principali avviamenti si notano nella prosa di quell'età, dall'uno all'altro dei quali si passa, com'è ben naturale, per gradi intermedi e attraverso lievissime e infinite varietà e sfumature. Alla prosa che fedelmente rispecchia lo schietto idioma del popolo fiorentino e toscano, si contrappone da una parte la prosa che seguitando la tradizione boccaccesca, ormeggia gli andamenti del periodare latino, e dall'altra la prosa che pur risentendo l'efficacia della tradizione letteraria latineggiante, s'eleva a dignitosa maturità specialmente per l'intima vigoria e per l'eleganza del pensiero che esprime.

I tre principali avviamenti della prosa.

Di lettere familiari e di cronache e ricordanze domestiche ha gran copia il Quattrocento fiorentino. Le une e le altre sono documenti preziosi per la storia dei sentimenti, delle idee e dei costumi di quel tempo, perché ci permettono

La prosa popolaresca.

di cogliere lo scrittore nell'intimità della vita familiare, quando è piú alieno dal pensiero della pubblicità e piú disposto a parlare sinceramente. Nelle lettere che l'Alessandra Macinghi negli Strozzi scrisse fra il 1447 e il 1470 ai figliuoli esuli, ci rivive dinanzi, per esempio, la figura della madre amorosa, educatrice della prole nel santo timor di Dio, operosa e procacciante massaia, ligia alle buone costumanze antiche di casalinga semplicità. Giovanni di Paolo Morelli (1371-1444) raccolse nella sua cronaca le notizie di sua famiglia fino al 1411 ad ammaestramento dei figliuoli, intrecciando, secondoché era costume di cosiffatte scritture, alle ricordanze domestiche la memoria dei fatti cittadineschi e precetti morali ed economici, talché ci lasciò un quadro vivo di quel che era in sui primordi del secolo la vita d'una famiglia agiata e autorevole, nelle costumanze, nelle massime direttive e nella partecipazione ai pubblici eventi.

Lettere familiari.

Ricordanze.

Scritte senza nessuna intenzione d'arte, codeste lettere e ricordanze hanno la semplicità, la naturalezza e talvolta anche la scorrettezza sintattica del linguaggio parlato; procedono per proposizioni brevi e leggiere, che mediante facili nessi di subordinazione si collegano in periodetti coordinati fra loro; sono ricche di bei modi vivaci ed espressivi; rappresentano insomma con maggiore o minore schiettezza, secondo la cultura e il temperamento dello scrittore, le forme piú semplici della prosa quattrocentesca.

Prediche di S. Bernardino

Dalle quali forme non s'allontanano le prediche di S. Bernardino da Siena, o se ne scostano solo in quelle parti dove lo scolasticismo del ragionamento induce complessità pur nell'assetto sintattico del discorso. Ma piú di spesso l'austero frate, che nato a Massa Marittima dalla nobile famiglia degli Albizzeschi nel 1380, passò la vita in opere di pietà esercitando con zelo indefesso il suo apostolato di pace e di religione in Toscana, nell'Umbria, a Roma, negli Abruzzi, in Lombardia e nella Venezia, sino alla sua morte che fu nel 1444, parla limpido e piano, nel suo bel volgare senese, riprendendo con vigore d'eloquenza i vizi de' suoi contemporanei, disegnando figure e quadretti pieni di vita, innestando nelle prediche immagini e paragoni tratti dalla realtà e novelluzze ed apo-

loghi, che narra colla piú graziosa semplicità e con sapida arguzia. Piú solenne per l'uso continuo di allegorie bibliche, piú terribile nella descrizione dei flagelli minacciati alla Chiesa e al mondo, piú gagliarda per la solidità dei ragionamenti propugnanti riforme morali e politiche, è l'eloquenza del Savonarola, che suscitò cosí profonda commozione nel popolo fiorentino verso la fine del secolo. Tuttavia s'attiene anch'essa alle forme piane e spezzate del linguaggio popolaresco. e del Savonarola

Le pie leggende e le vite dei Santi, sottratte dal loro stesso argomento alle tendenze classicheggianti dei letterati, continuarono ad essere narrate in una prosa schietta, calma, perspicua, come già nel Trecento. Il fiorentino Feo di Jacopo Belcari (1410-84), autore di rappresentazioni sacre, di laude, di sonetti, tradusse o ridusse in italiano alcuni testi latini di leggende e di vite; tra le quali sue opere va specialmente famosa la *Vita del beato Giovanni Colombini*, fondatore nel secolo XIV dell'ordine dei Gesuati. Qui il meraviglioso ha naturalmente la sua parte; ma lo spirito critico dei nuovi tempi si fa manifesto nello studio che il Belcari pone nel compiere e determinare le notizie attinte dalla sua fonte principale (una vita latina del beato). E la materia, trascelta e ordinata con retti criteri, s'adagia in una prosa limpidissima, viva e insieme, per la maturità dei costrutti e l'aggiustatezza dei legamenti, dignitosa ed organica. Leggende — Feo Belcari

2. Per ripulire e nobilitare la lingua del volgo molti scrittori, anzi i piú, ricorrevano al latino, dal quale trasportavano nella loro prosa parole italianeggiate nelle desinenze, usi di parole, costrutti, atteggiamenti sintattici. Taluni lo facevano con molta discrezione e con rispetto all'indole dell'idioma volgare, ed erano solitamente i dotti; altri invece con eccessiva insistenza, senza garbo e senza discernimento, ed erano solitamente i men colti, che volevano far mostra di tutta la loro scarsa dottrina e intesi a nobilitare la lingua finivano con lo snaturarla. La prosa latineggiante.

La prosa volgare di Leonardo Bruni, l'umanista che già abbiamo ricordato (pag. 12), non ha certo, nelle orazioni e nelle vite di Dante e del Petrarca, la vivacità, l'efficacia e L. Bruni.

la ricchezza lessicale delle cronache e delle lettere familiari; è piú corretta, piú compassata, piú monotona; s'avvicina alquanto al latino in certe trasposizioni e in qualche forma grammaticale; ma serba pur sempre uno schietto sapore d'italianità. Il che si può dire anche della prosa dottrinale del fiorentino Matteo Palmieri e di molt'altre scritture toscane di quel secolo. Dotto uomo ed esperto anche dello scriver latino, il Palmieri (cfr. p. 22) compose in italiano un trattato a foggia di dialogo, *Della vita civile,* nel quale comincia col dare le norme d'una saggia educazione e poi discorre delle virtú onde s'adorna la vita pubblica e privata. Egli attinse largamente agli scrittori antichi, in ispecie a Quintiliano e a Cicerone; ma usando il volgare nella trattazione di materie gravi e consacrate dall' autorità dei classici, combatté con piena coscienza una battaglia in favore della lingua materna.

M. Palmieri.

Giov. Cavalcanti.

Per lo piú goffa e sgarbata è, invece, la prosa del fiorentino Giovanni Cavalcanti, che scrisse una storia dei mutamenti interni della sua patria dal 1423 al 1440. Invero il suo proposito di narrare le rivoluzioni cittadine e di indagarne le cause, ha non tenue pregio di originalità e gli procurò l'onore di divenir fonte alle *Storie* del Machiavelli; né gli mancano belle qualità d'artista, che qua e là si manifestano in rappresentazioni semplici e potenti. Ma pur troppo il Cavalcanti volle fare ciò a cui non era portato né preparato. Per dare al suo racconto un fare largo e solenne, cadde spesso nel gonfio e nel rettorico; per nobilitare il suo dettato lo infarcí sgraziatamente di ricercatezze e di latinismi, tentando di architettare complessi e faticosi periodi, che oscurano il senso e offendono invano la grammatica.

G. Dominici e Vespasiano da Bisticci.

Con miglior senno procedettero Giovanni Dominici, frate domenicano, fervido di spirito religioso (1356-1419), e quel Vespasiano da Bisticci (1421-98) che già abbiamo ricordato come operoso e intelligente libraio (pag. 9). Se ai trattati ascètico-morali del primo deriva dal latino scolastico una certa enfasi e abbondanza di stile, e se al secondo sono a grado le trasposizioni e i periodi complessi e avviluppati, l'uno e l'altro non guastano con latinismi di sintassi e di lessico la schiettezza della parlata fiorentina e sanno es-

sere di solito franchi e disinvolti. Di Vespasiano poi è grande l'importanza per la storia civile e letteraria del Quattrocento, perché vissuto a Firenze nella consuetudine degli eruditi, egli volle far memoria di tutti gli uomini dotti che aveva conosciuto e di ciò che aveva visto co' suoi occhi od appreso da testimoni fidati. Le sue *Vite d'uomini illustri del secolo XV* ci fanno sfilare dinanzi una bella schiera di papi, di prelati, di principi, di letterati, di uomini di stato, italiani e stranieri, e di ciascuno con bel rilievo ritraggono la figura morale e spesso riferiscono aneddoti curiosi e pittoreschi.

3. La prosa delle narrazioni fantastiche era stata educata già dal Boccaccio a rivestirsi di classiche fogge. Nel secolo XV alcune novelle spicciolate, come ad es. quella famosa del Grasso legnaiuolo, furono scritte alla buona, in uno stile semplice e naturale; ma la tradizione instaurata dal grande novellatore certaldese si continuò in certi romanzi che tengono non tanto del *Decamerôn* quanto del *Filocolo* e della *Fiammetta*, e nelle novelle adunate in raccolte. Novelle.

Giovanni Gherardi da Prato, che conosciamo già come autore di un poema d'imitazione dantesca (pag. 23), descrisse con prolissa goffaggine e in istile presuntuosamente classicheggiante certo suo fantastico viaggio nel regno di Venere e le piacevoli radunanze cui egli stesso era intervenuto, a Campaldino presso il conte di Poppi e a Firenze nella villa di Niccolò degli Alberti. Ne uscí un romanzo, nel quale sono pure riferite le dotte discussioni che si tenevano in quelle adunanze e le svariate novelle onde si soleva intramezzarle; un romanzo che ha singolare importanza per la storia della civiltà fiorentina nei primordi del Rinascimento. Giovanni lo compose nei primi decenni del secolo, quando già era in età avanzata, e lo lasciò forse incompiuto. Dal nome della villa l'editore lo intitolò *Il Paradiso degli Alberti*. Giovanni da Prato.

In parte autobiografico è anche un altro romanzo *Il Pellegrino*, composto verso la fine del Quattrocento da Jacopo Caviceo da Parma, bizzarro tipo di prete scapestrato e coraggioso. Qui un fitto velo di fantastiche invenzioni nasconde o travisa la realtà, e l'imitazione boccaccesca non si manifesta soltanto nella forma stilistica, ma nell'ossatura stessa del libro. Il Caviceo.

Masuccio Salernitano.

Fra le raccolte di novelle composte nel secolo XV occupa il posto piú ragguardevole il *Novellino* di Tommaso Guardati da Salerno, messo a stampa a Napoli nel 1476 con una dedica a Ippolita Sforza moglie di Alfonso duca di Calabria. Masuccio Salernitano raggruppò le sue novelle a dieci a dieci in cinque *parti* secondo l'affinità degli argomenti, e rappiccò ogni novella alla successiva mediante una chiusa, che giova anche a mettere in evidenza l'ammaestramento morale. In alcune rimaneggiò storie derivate dal gran patrimonio della tradizione popolare, volgendone il significato morale a' suoi fini e cambiandone talora le circostanze e la scena; in altre narrò, intrecciandovi invenzioni fantastiche, fatti realmente avvenuti. Masuccio vuol dilettare e ammaestrare col racconto di piacevoli accidenti, di aneddoti straordinari, d'esempi meravigliosi di magnificenza e di virtú; ma non di rado ha anche un intento satirico, come in tutte le novelle della prima parte, che svelano « le detestande opere di certi religiosi ». Egli non possiede certo l'arte squisita del Boccaccio, e le sue figure mancano d'un'impronta morale ben definita; pure nella rappresentazione d'alcune scene egli raggiunge una notevole efficacia e in generale è narratore chiaro, ordinato, rapido.

La letteratura napoletana nel secolo XV.

4. Lo stile del Guardati tiene dello stile boccaccesco specialmente nelle dedicatorie e nei discorsi inseriti in alcune novelle, dove esso è ridondante e ricco d'ornamenti rettorici; la lingua abbonda di latinismi e racchiude in buon numero parole e forme e costrutti del dialetto napoletano. Questa intrusione d'elementi linguistici locali è un fatto che si riscontra in tutte le scritture non fiorentine del secolo XV: cronache, leggende, poesie, ecc. L'idea d'una lingua letteraria diversa dal dialetto parlato balenava con piú o meno di chiarezza, allora come sempre, alla mente di chiunque prendesse in mano la penna, e l'autorità dei grandi trecentisti aveva ormai assicurato al fiorentino, come abbiamo veduto, dignità di lingua letteraria. Ma la mancanza di regole, di grammatiche, di dizionari rendeva assai difficile ai non toscani l'uso della lingua dei trecentisti, e anche quando per deliberato proposito volevano attenervisi, cadevano negli idio-

tismi del loro dialetto, tanto piú facilmente quanto meno era profonda la loro cultura e quanto minore la loro familiarità con le scritture che intendevano imitare.

A Napoli sotto la dominazione degli Aragonesi fiorí una letteratura in volgare che, al pari della contemporanea letteratura di Toscana, in parte s'attiene alla tradizione nazionale trecentistica e in parte attinge forme e modi dalla poesia popolaresca, accogliendo anche elementi classici.

Pietro Jacopo de Jennaro imitava in un lungo e arido poema la *Divina Commedia* e nelle liriche ormeggiava il Petrarca, del quale anche Francesco Galeota ripeteva immagini e pensieri, trasferendoli spesso nella forma popolare dello strambotto. Rimava Benedetto Gareth detto il Cariteo (1450-1514), nato a Barcellona e vissuto lungamente presso la corte aragonese di Napoli, autore d'un canzoniere amoroso intitolato l'*Endimione*, dove egli consertando l'imitazione del Petrarca coll'imitazione dei classici latini, riesce talvolta ad esprimere con eleganza e verità i suoi sentimenti, ma piú spesso cade nel ricercato e nell'ampolloso accostandosi alla maniera di Serafino dell'Aquila (vedi pag. 24). Con sincerità d'ispirazione, ma in forma aspra e rude Giannantonio Petrucci, conte di Policastro e figlio di Antonello gran segretario del Regno, cantava le sue miserie e i suoi dolori, mentre rinchiuso nella torre di S. Vincenzo, come reo di partecipazione alla congiura dei baroni, aspettava il supplizio (1486). Pietro Antonio Caracciolo, disciplinando una forma del teatro popolaresco, scriveva in endecasillabi con rima al mezzo brevi farse, nelle quali erano sceneggiati episodi comici della vita piú umile. Ed altri scrivevano in prosa cronache, novelle, trattati di morale e di politica. Or bene, tutte le opere di codesta letteratura, come il *Novellino* di Masuccio, presentano, quale piú e quale meno, secondo il genere cui appartengono e la dottrina e la cura dell'autore, tracce del dialetto napoletano nella fonetica, nella morfologia, nel lessico. L'opera che veramente solleva quella letteratura regionale a dignità di letteratura nazionale, è l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro.

5. Nato a Napoli poco prima del 1456, il Sannazzaro fre-

Iacopo Sannazzaro.

quentò la corte aragonese e si strinse in affettuosa domestichezza specialmente con Federico, il minore dei figliuoli di re Ferdinando. Quando nel 1501 le armi alleate di Francia e di Spagna, tolsero a Federico lo stato, il Sannazzaro lo seguí nell'esiglio in Francia; né tornò in Italia prima d'aver chiuso gli occhi al suo regale amico nel 1504; nobile esempio di saldo carattere e d'inconcussa fedeltà, che bellamente contrasta colla fiacca coscienza e colle vacillanti fedi dei coetanei del Sannazzaro. Stabilita di nuovo la sua dimora a Napoli, Jacopo visse ancora lungamente, afflitto dallo spettacolo dei mali della patria e dalla malferma salute. Gli erano di conforto gli studi, il tenero affetto di Cassandra Marchese, infelice gentildonna napoletana, e la religione; ed egli si ricreava nella pace della sua villa di Mergellina, che gli ricordava i tempi dei re aragonesi e il suo Federico, che gliela aveva donata. Quivi egli fece murare una chiesetta intitolata a S. Maria del Parto e a S. Nazzaro, dove fu sepolto in un magnifico mausoleo quando nel 1530 lo colse la morte.

In età giovanile il Sannazzaro scrisse, a sollazzo della corte, le sue *farse*, fastose rappresentazioni che delle farse popolari napoletane non hanno se non il metro — l'endecasillabo colla rima al mezzo — e sotto il velo di facili allegorie esaltano i principi oppure raffigurano fatti recenti gloriosi per la Cristianità e la dinastia. Probabilmente per compiacere Federico e Alfonso duca di Calabria compose, imitando certe bizzarre tiritere dei giullari plebei, anche i suoi *gliommeri*. Sono monologhi recitativi, al solito in endecasillabi con rima interna, dove concetti disparatissimi, allusioni a fatterelli della giornata, canzonature di persone viventi, ricordi di vecchie storie e d'antiche leggende, ricette fantastiche, proverbi, sentenze, superstizioni volgari, formano il piú strambo guazzabuglio, un vero gomitolo *(gliommaro)* o agglomeramento di materie diverse. Da giovane il Sannazzaro scrisse anche la maggior parte delle liriche che costituiscono il suo canzoniere: sonetti, canzoni, sestine, per lo piú d'amore e di pura ispirazione petrarchesca. Furono pubblicate solo nel 1530, quando già trionfava, come vedremo, il nuovo avviamento della lirica instaurato dal Bembo.

Le relazioni del Sannazzaro colla corte e, piú, il suo grande amore per gli studi classici e l'ingegno fine ed elegante gli procurarono l'amicizia del Pontano e lo introdussero nell'Accademia, dove ebbe il nome di *Actius*, come colui che primo traeva le Muse dalle selve e dai monti alla riva del mare *(acta)*, che componeva cioè delle egloghe, nelle quali invece che i custodi delle pecore sono introdotti a parlare dei pescatori. Fra le piú leggiadre poesie latine del Sannazzaro sono infatti le cinque *Piscatoriae,* belle di virgiliana eleganza, spiranti un vivo sentimento degli incanti del golfo. Latini sono anche i tre libri delle *Elegie* e i tre degli *Epigrammi,* dove con varietà grande di toni il poeta canta le liete e tristi condizioni della sua vita e del suo spirito; ed è pur latino il poema *De partu Virginis*, del quale, uscito a stampa solo nel 1526, terremo parola piú innanzi.

6. L'*Arcadia*, composta nella maggior parte probabilmente negli anni tra il 1481 e l'86, è un romanzo pastorale in lingua volgare, che nella sua forma definitiva consta di dodici prose e di dodici egloghe di vario metro. La scena è in Arcadia, selvaggia regione di Grecia, di cui gli scrittori bucolici, in ispecie Virgilio, avevano talvolta raccontato le poetiche costumanze. Il Sannazzaro, sotto il nome di Sincero, immagina d'esservi arrivato cercando conforto al suo amore segreto e incompreso per Carmosina Bonifacio. Ivi prende parte alla vita degli arcadi pastori, assiste a feste, a giochi, a sacrifici, a gare di poesia, a funebri cerimonie, ed ascolta pietose storie d'amore; ma la tristezza lo perseguita sempre, e Sincero narra alle selve, ai monti, alle grotte i suoi dolori. Scosso finalmente da un sogno presago di sventura, si mette in cammino, e sotto la guida d'una ninfa attraversando antri sotterranei, dove vede le scaturigini dei fiumi e i bollenti penetrali dell'Etna, giunge alle rive del patrio Sebeto, a Napoli, dove apprende la morte della fanciulla amata. Il libro si chiude con un melanconico addio alla sampogna. L'*Arcadia*.

Il romanzo del Sannazzaro non è un'opera organica e ricca d'originalità, ma piuttosto una serie di scene idilliche, di descrizioni lussureggianti e caldamente colorite, di episodi svariati, che spesso nascondono sotto il velo di rusticane fan-

tasie e avvolgono in un nimbo d'idealità allusioni a fatti reali. Gran parte del libro deriva da Virgilio, da Ovidio, da Nemesiano, da Calpurnio, da Teocrito, da Omero e da altri antichi, imitati e talora fedelmente tradotti, e molt'altro dal Boccaccio, autore anche lui d'un romanzo pastorale misto di prosa e di versi (l'*Ameto*), e maestro al giovane napoletano nei procedimenti analitici delle descrizioni e nell'andatura grave e solenne del periodo. Il Sannazzaro non ha la fine e spigliata eleganza né le attitudini assimilative del Poliziano; pure nell'*Arcadia* tutto quel materiale si fonde insieme abbastanza bene nell'unità del colorito idillico. Falsa è la rappresentazione della vita pastorale; falsa la figurazione di quei pastori dotti, svenevoli, affettati, così lontani dalla realtà; ma in piú luoghi l'autore rivela un sincero sentimento della natura e su tutto il romanzo si diffonde un soffio di soave mestizia, che non può essere simulato.

Ai contemporanei, che nelle antiche letterature di Grecia e di Roma ammiravano attuato l'ideale del bello letterario e che per stanchezza dell'agitata vita reale o per artificioso atteggiamento, amavano la quiete della campagna, piacque di veder raccolti nell'*Arcadia* e contesti in una narrazione continuata tanti e sí bei frammenti di quelle letterature; piacque il sentimentalismo idillico che tutto pervade il romanzo. E questo ebbe una singolare fortuna, e fu letto e imitato sí nella prosa e sí nei versi che vi sono inseriti. Appunto l'*Arcadia* diede grande voga all'egloga pastorale, che divenne uno dei generi piú graditi ai poeti dell'ultimo Quattrocento e del Cinquecento, ed ebbe, come vedremo, non ispregevoli svolgimenti. Quivi la vita dei pastori è rappresentata nella solita foggia fittizia e convenzionale, e il metro preferito è la terzina sdrucciola, usata anche dal Sannazzaro in alcune delle sue egloghe.

La lingua dell'*Arcadia* aveva nella piú antica redazione e nelle prime stampe, uscite all'insaputa dell'autore, una ben marcata impronta dialettale. Ma il Sannazzaro, ammaestrato dallo studio e dall'esperienza, la venne poi affinando e ripulendo, talché nell'edizione definitiva del 1504 essa riproduce fedelmente, tranne qualche lieve e isolata velatura, il tipo

idiomatico boccaccesco. E del grande novellatore il Sannazzaro imitò anche lo stile, nell'abbondanza degli ornamenti di cui va ricca e colorita la sua prosa e nel giro ampio de' suoi complessi periodi. Cosí l'*Arcadia* rappresenta la prosa classicheggiante del secolo XV nel piú alto grado del suo svolgimento, ed è nell'età della Rinascenza il primo esempio di prosa artistica veramente nazionale.

La prosa individuale

7. Come già abbiamo accennato, la prosa familiare assurse talvolta a dignità d'arte non tanto per effetto immediato della tradizione letteraria, quanto per l'intima vigoria e per l'elegante atteggiarsi del pensiero ch' essa aveva ad esprimere. Certe scritture politiche fiorentine, come le lettere che Rinaldo degli Albizzi, cittadino insigne e operoso, scrisse alla Signoria nei tre primi decenni del secolo durante le sue legazioni o commissarie, hanno, quanto alla lingua, la freschezza e la vivacità del discorso parlato; ma in esse la gravità della materia e la necessaria ponderazione delle idee danno allo stile una certa compostezza e spesso una gagliarda compagine. Agile ed elegante riesce la prosa di Leon Battista Alberti, quando non l'aduggi l'imitazione degli esempi antichi; limpida, concettosa, scultoria la prosa di Leonardo da Vinci; originali entrambe.

L. B. Alberti.

Nato, probabilmente a Genova, nel primo decennio del secolo XV, di cospicua famiglia fiorentina esule per le gare di parte, Leon Battista Alberti studiò diritto canonico a Bologna ed entrò giovane (già prima del 1432) nella curia pontificia come abbreviatore. Colla curia dimorò a Bologna, a Firenze (1434-43) e piú a lungo che altrove a Roma, dove morí nel 1472. Egli fu uno di quegli uomini universali, nei quali paiono assommarsi piú e varie individualità. Nudrito di dottrina classica, scrisse in latino molte opere, tra le quali meritano almeno una fuggevole menzione la commedia giovanile allegorica *Philodoxus* (amante della gloria) e alcuni dialoghi *(Intercenales)* di stampo lucianeo e di contenuto satirico-morale, belli per il brio delle invenzioni e la vivacità del dettato. Ma fedele alla tradizione letteraria trecentistica, l'Alberti difese il volgare contro i detrattori, promosse, come sappiamo, il certame coronario (vedi pag. 21) e molto

scrisse egli stesso in prosa e in versi nella lingua del popolo. Anzi fu forse il primo che a dimostrare la nobiltà e le attitudini varie di codesta lingua, tentasse di riprodurre in essa l'esametro latino.

In molte delle sue opere mirò a riprendere i vizi del suo tempo e volle dare savi precetti di morale pratica. Inoltre compose un trattato di pittura e uno di scultura *(De statua)*; nei dieci libri *De re aedificatoria* formulò le leggi della nuova architettura, desumendole dall'osservazione e dalle misurazioni degli edifici romani; e nei *Ludi mathematici* risolse o discusse questioni matematiche, fisiche, geodetiche. Né fu soltanto un teorico; i principî della fisica e della meccanica applicò in trovati ingegnosi e in ardite imprese; coltivò la pittura e la scultura, e colla costruzione di parecchi edifici, come il palazzo Rucellai e la facciata di S. Maria Novella a Firenze, la chiesa di S. Andrea a Mantova, l'esterno del S. Francesco di Rimini, s'acquistò nome d'architetto elegantissimo, se non sempre corretto.

Egli vagheggiò e cercò di attuare in sé l'ideale d'una vita serena, tranquilla, non perturbata da passioni, quasi soavemente adagiata in una condizione mediocre e in una giusta moderazione di desideri, e mediante le sue opere morali si studiò d'avviare gli altri al godimento di siffatta felicità. Il suo spirito era pronto a sentire e a gustare ogni manifestazione del bello; egli gioiva alla contemplazione degli spettacoli della natura e delle opere d'arte; si compiaceva de' bei nomi personali; voleva ogni azione fatta con grazia, con aria signorile, senza affettazione. In lui assai bene si riflettono le idee e le tendenze del Rinascimento.

De' suoi trattati in volgare, tutti foggiati a dialogo, uno, il *Teogenio* (1434), ha lo scopo di mostrare la caducità dei beni mondani e la necessità d'esser sempre pronti alla sventura e al dolore; un altro, *La tranquillità dell'animo* (1442), è tutto contesto di savi consigli e di savie massime contro le perturbazioni, cui l'animo umano è sottoposto per i rovesci della fortuna e per l'invidia dei malevoli; un terzo, *De Iciarchia*, svolge largamente il concetto della rassomiglianza tra la famiglia e lo Stato e racchiude precetti utili

al governo della casa (*οἰκιαρχία*) e della città. Piú ampio e piú importante di tutti è il trattato *Della famiglia* in quattro libri, dove si ragiona dell' educazione da darsi ai giovani, del matrimonio, dei doveri del padre di famiglia, del modo in cui s' ha a governare l' anima e il corpo, e infine delle amicizie.

La prosa dell'Alberti è molto disuguale. L'imitazione del latino la rende spesso intralciata e faticosa; ma talvolta egli scrive con vivacità e con grazia, accogliendo modi e locuzioni della lingua materna, e guidato dal suo buon gusto, crea una prosa ben organata, agile, colorita. Il cosiddetto *Trattato del governo della famiglia,* erroneamente attribuito ad Agnolo Pandolfini e lodato per candore quasi trecentesco di lingua e di stile, non è se non un rimaneggiamento infelice del terzo libro della *Famiglia* di Leon Battista.

Leonardo da Vinci.

8. Per la varietà delle naturali attitudini, per la vastità del sapere, per il culto ardente dell'arte Leonardo da Vinci ha notevoli somiglianze coll'Alberti, ma lo supera a gran pezza per la potenza meravigliosa dell'ingegno. Nacque ad Anchiano in quel di Vinci, terra del Valdarno inferiore, nel 1452; a vent'anni era a Firenze, dove s'iscrisse nella Compagnia dei pittori e frequentò la bottega di Andrea del Verrocchio. Nel 1483 andò a Milano presso Lodovico il Moro, allora reggente il ducato per il nipote Giangaleazzo, e ivi per lunga serie d'anni lavorò intorno a due grandi opere, l'una di scultura e l'altra di pittura, la statua equestre di Francesco Sforza e il Cenacolo. Il modello in creta della prima fu distrutto dai soldati di Luigi XII nel 1501, e il Cenacolo, composizione stupenda per la verità dei tipi e delle movenze, per l'espressione dei visi e per la naturalezza e l'armonia dei gruppi, ancora s'ammira, sebbene guasto dalle ingiurie del tempo, nel refettorio del convento di S. Maria delle Grazie. Partito da Milano nel 1499 dopo la caduta di Lodovico il Moro, Leonardo pellegrinò per varie città d'Italia, facendo piú o men lunghi soggiorni a Venezia, a Firenze, ancora a Milano, a Roma, finché nel 1516 non seguí in Francia re Francesco I. Tre anni dopo, il 2 Maggio 1519, moriva nel castello di Cloux presso Amboise.

Alcuni insigni capolavori, quali sono, oltre al Cenacolo, il ritratto della Gioconda e la S. Anna, lo rivelano artista sommo; ma il suo genio lo traeva piuttosto alla scienza, e la sua vita fu tutta assorta nella ricerca assidua e tenace del vero. Qual mente poderosa di scienziato e di filosofo egli possedesse, quale fantasia creatrice, quale gagliardo intelletto di novatore, mostrano i suoi manoscritti, che ora si vengono pubblicando e che destano in chi li sfogli un senso di meraviglia insieme e di sgomento per la infinita varietà delle materie e l'originalità delle concezioni. Là schizzi a penna d'uomini, d'animali, di edifici, di macchine, figure soavi e ceffi orribili, caricature e mostri, studi sulle proporzioni del corpo dell'uomo e del cavallo, disegni e descrizioni anatomiche, dimostrazioni di geometria e di meccanica, formule matematiche, soluzioni di problemi idraulici e geologici, precetti di pittura, pensieri sulla scienza, sulla natura, sulla morale, sull'arte; descrizioni di spettacoli naturali, favole, allegorie, novelle, facezie, ritratti a parole. Non v'ha parte dello scibile che non sia rappresentata in quei meravigliosi volumi. Per via d'osservazioni minute e d'intuizioni profonde Leonardo si studia di risalire a grado a grado dalle apparenze alle ragioni e alle leggi supreme delle cose. La sua biografia nelle linee essenziali è, come ben fu detto, « la storia del nascere, dell'accrescersi, dell'ingigantirsi e dell'espandersi d'un amore intellettuale verso la natura, intento a riprodurne le forme e a conoscerne le leggi », amore che « s'allarga con un progressivo svolgersi ad abbracciare la natura nell'infinità dello spazio, del tempo e delle forme ».

Nella mente del grande pensatore spuntò bensí l'idea di dare un ordinamento generale all'ingente copia di materia accumulata ne' suoi scartafacci, ma non la attuò mai. I cosiddetti trattati *Della pittura* e *Del moto e misura delle acque*, che furono messi a stampa sotto il suo nome, sono arbitrarie compilazioni, fatte da altri con frammenti sparsi riguardanti rispettivamente quelle materie. Tuttavia Leonardo vuol essere considerato come uno dei piú felici prosatori del Quattrocento. Egli rifugge dallo stile ridondante e numeroso dei classicheggianti e pone il suo studio nella massima chia-

rezza unita colla massima concisione. La lingua toscana, che gli suona sul labbro in tutta la sua vivezza e varietà, « arricchita dei vocaboli e dei modi delle arti e delle costumanze civili », egli ritempra e disciplina mediante la potente riflessione che alimenta e inalza il suo pensiero. Il suo periodare è gagliardo, muscoloso e insieme rapido e perspicuo; l'immagine gli soccorre viva e calzante a dare efficacia e colore al concetto; come nella pittura e nella scultura, così nella prosa egli cerca e con lungo studio ottiene la maggior densità e intensità d'espressione. Descrive e narra energico, spigliato, vivace; nel ragionare teoriche d'arte e di scienza e nel moraleggiare è agile, netto, preciso. Leonardo è, se non il creatore, il grande perfezionatore della prosa scientifica italiana; per trovare chi lo pareggi in essa, bisogna scendere al Galilei.

Bibliografia.

G. Invernizzi, op. cit., cap. IV-V. A. Gaspary, op. cit., cap. XVI, XVIII, XXI. V. Rossi, op. cit., cap. III e IX. F. Monnier, op. cit., lib. IV. D'Ancona-Bacci, *Manuale,* nuova ediz., vol. II, 1904 e vol. VI, 1910. O. Bacci, *Della prosa volgare del Quattrocento,* nel volume *Prosa e prosatori, scritti storici e teorici,* Palermo 1907. — **1.** *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli,* pubbl. da C. Guasti, Firenze 1877, e nella collezione *Scrittori nostri,* n. 46, Lanciano 1914. *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena,* ed. da L. Banchi, Siena 1880-88, 3 voll. P. Villari ed E. Casanova, *Scelta di prediche e scritti di fra' G. Savonarola,* Firenze 1898. P. Villari, *La storia di G. Savonarola e dei suoi tempi,* 2.ª ediz., Firenze 1887-88, 2 voll. Intorno a San Bernardino, al Savonarola e agli altri predicatori del sec. XV, A. Galletti, *L'Eloquenza,* in corso di pubblicazione nella *Storia dei generi letterari ital.,* Milano, Vallardi, Libro I, cap. VI-VIII. Feo Belcari, *Prose edite ed ined.,* raccolte e pubbl. da O. Gigli, Roma 1843-44; 5 voll. Una scelta delle prose di cui si parla in questo paragrafo, in *Prose di fede e di vita nel primo tempo dell'umanesimo* a cura di M. Bontempelli, Firenze, Sansoni 1913. — **2.** E. Santini, *La produzione volgare di L. Bruni,* nel *Giorn. storico,* LX, 1912. M. Palmieri, *Della vita civile, trattato,* Milano 1825; cfr. la bibliografia del cap. II, § 3. *Vite di uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci,* ediz. L. Frati, Bologna 1892-93, voll. 3. — **3.** *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Gio. da Prato,* a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1867

(*Scelta di curiosità lett.*, 86-88). *Il Novellino di Masuccio Salernitano*, per cura di L. Settembrini, Napoli 1874. *Novelle di Masuccio Salernitano* scelte e commentate da E. Nuzzo, Salerno 1905. — **4.** *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. Percopo, Napoli 1892, in due parti. — **5.** F. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro*, 2.ª ediz., Napoli 1819. *Le opere volgari di M. Jac. Sannazaro*, Padova 1723. *Actii Synceri Sannazarii opera latine scripta*, Amsterdam 1728. Una scelta delle poesie latine del Sannazzaro nel vol. *Poeti umanisti maggiori* a cura di L. Grilli, Città di Castello 1914. *Le Egloghe pescherecce di J. Sannazaro* . . . recate in versi ital. da L. Grilli. ediz. corredata del testo, Città di Castello 1899. Sulle liriche latine del S., A. Sainati, *La Lirica latina del Rinascimento*, Pisa 1919. — **6.** *Arcadia di Jacobo Sannazaro*, con note e introduzione di M. Scherillo, Torino, 1888. F. Torraca, *La materia dell'Arcadia di J. S.*, Città di Castello 1888. Sull'*Arcadia* e sulle imitazioni di essa, v. anche E. Carrara, *La poesia pastorale*, nella *Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1908, cap. III, § 3. — **7.** G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, 2.ª ediz., Firenze 1911. *Opere volgari di L. B. A.*, pubbl. da A. Bonucci, Firenze 1843-49, 5 voll. *L. B. Alberti Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze 1890. L. B. Alberti, *I libri della Famiglia* editi da G. Mancini, Firenze 1908. L. B. Alberti, *I primi tre libri della Famiglia* annotati per le scuole medie superiori da F. C. Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1911. G. Dolci, *L. B. Alberti scrittore*, Pisa 1912. F. C. Pellegrini, *Agnolo Pandolfini e il « Governo della famiglia »*, nel *Giornale storico d. lett. ital.*, VIII, 1886. — **8.** Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, trascelti da E. Solmi, Firenze 1899. E. Solmi, *Leonardo*, Firenze, Barbera, 1900. I. Del Lungo, *Leonardo scrittore*, nel volume *Leonardo da Vinci*, conferenze fiorentine, Firenze 1910.

CAPITOLO IV

La letteratura cavalleresca

1. La letteratura cavalleresca in Toscana. Racconti carolingi e brettoni. — 2. La popolarità dei racconti cavallereschi. I *Reali di Francia*. — 3. Carattere e ossatura dei poemi carolingi toscani. — 4. I Pulci. — 5. Il *Morgante* di Luigi Pulci; l'argomento, la cronologia, le fonti, il suo carattere popolaresco. — 6. L'elemento comico nel *Morgante*. — 7. Morgante e Margutte. — 8. L'episodio di Astarotte. — 9. M. M. Boiardo e le sue opere minori. — 10. La riforma della poesia cavalleresca compiuta dal Boiardo La materia dell'*Innamorato* e l'arte del racconto. — 11. L'elemento comico nell'*Innamorato*. — 12. I personaggi. Pregi e difetti dell'arte del Boiardo. — 13. Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

1. Il racconto cavalleresco, il quale, come abbiamo veduto vol. I, p. 58), aveva avuto la sua prima fioritura italiana nella Marca di Treviso, anzi in tutto il *paese ch'Adige e Po riga*, portato in Toscana dai giullari veneti e francesi, vi attecchí ben presto, forse già negli ultimi decenni del secolo XIII. Non per via di graduali alterazioni, ma per l'opera cosciente di scrittori popolareschi e degli stessi cantastorie, barattò la sua veste linguistica franco-veneta col bell'idioma della nuova patria di adozione. Alle monotone serie di versi a una sola rima sottentrò una forma metrica piú regolare, piú consona all'indole della lingua italiana e meglio rispondente alle varie esigenze dell'arte, cioè l'ottava, oppure la prosa, fresca ancora di giovinezza, sebbene ormai destra a trattare materia narrativa. In Toscana la letteratura cavalleresca in prosa e quella in versi prosperarono l'una accanto all'altra, legate entrambe ai modelli franco-veneti e piú di rado ai francesi, ora procedendo ciascuna per la sua via e ora divenendo con alterna vicenda l'una fonte dell'altra. Talchè i

La letteratura cavalleresca in Toscana.

romanzi e i poemi si moltiplicarono nei secoli XIV e XV con grande fecondità, alcuni intessuti di materia tradizionale e altri di materia inventata dai romanzatori stessi, che di loro proprio capo modificavano, componevano insieme, svolgevano vecchi temi.

Racconti carolingi

Piú di tutti furono cari al popolo i racconti del ciclo carolingio, al quale, per esempio, appartengono oltre al *Fioravante*, che già abbiamo rammentato (vol. I, pag. 95), una storia di Buovo d'Antona, le *Storie di Rinaldo*, il *Viaggio di Carlomagno per conquistare il cammino di S. Giacomo*, la *Seconda Spagna*, la *Storia di Rinaldino da Montalbano*, in prosa, e poemi come la *Spagna*, l'*Uggeri il Danese*, il *Rinaldo da Montalbano*, il *Buovo d'Antona*, l'*Aspramonte*, l'*Innamoramento di Carlo*, la storia della regina *Ancroia*, *Fierabraccia e Ulivieri*, composizioni che in parte risalgono al secolo XIV e in parte spettano al successivo.

e brettoni.

I racconti del ciclo brettone, per lo spirito di gentilezza e di cortesia che li anima e per l'indole loro sentimentale, dovevano essere piú graditi alle dame e ai cavalieri delle corti: talché non ebbero quella larga e durevole popolarità di cui s'allietava la materia di Francia. Pure anche il popolo gradiva certamente e gustava quelle storie d'incredibili casi, di miracoli, d'incantesimi, di fate; e in Toscana accanto alle traduzioni o riduzioni prosastiche dei romanzi francesi del ciclo brettone che abbiamo già avuto a citare (vol. I, pag. 95), s'ebbero poemi e poemetti su *Febusso il forte*, su *Lancilotto*, su *Tristano*, che ripetono le narrazioni venute d'Oltralpe, e altri nei quali le favole brettoni o sono rimaneggiate liberamente, adattate a personaggi diversi dai loro primitivi protagonisti e mischiate a tradizioni d'altra origine, oppure provocano la creazione personale di nuove leggende. Di tal fatta sono il *Gismirante* e l'*Historia della reina d'Oriente* d'Antonio Pucci, che già furono da noi rammentati (vol. I, pag. 275), e altri poemi che possono forse ascriversi anch'essi alla penna del fecondo banditore fiorentino.

Popolarità dei racconti cavalleresch.

2. Simili nell'assetto esterno a tutti gli altri poemi destinati alla recitazione (vedi vol. I, pag. 274), i poemi cavalleschi — solitamente brevi quelli del ciclo brettone, lunghi

assai e divisi in molti *cantàri* quelli carolingi — formavano il più gradito trattenimento del popolo, che s'accalcava intorno al suggesto del cantastorie, e prendeva il più vivo interesse allo svolgersi del racconto, esaltandosi, commovendosi, sdegnandosi secondo che portavano i fatti narrati. A Firenze tali recitazioni avevano luogo per lo più nella piazzetta di S. Martino, presso ad Or San Michele. L'eroe che destava maggior simpatia era Rinaldo, che appariva come il protagonista delle lotte combattute contro Carlo Magno dai suoi stessi vassalli. Prode, generoso, ardito, egli piaceva specialmente per il suo spirito intollerante d'ogni violenza e per il suo carattere di ribelle; mentre Carlo Magno, nel quale s'impersonava l'autorità costituita, perdette a poco a poco nelle narrazioni italiane l'originaria maestà e divenne un personaggio quasi ridicolo, un principe senza volontà e corto d'ingegno, un vero balocco nelle mani dei perfidi Maganzesi. Appunto la grande popolarità di Rinaldo e le pericolose avventure che egli e i suoi corrono per colpa di Gano e di Ghinamo di Maganza, determinarono la ripartizione degli eroi carolingi nelle due case di Chiaramonte e di Maganza, l'una, stirpe di valorosi e leali, l'altra di vili e traditori; ripartizione che abbiamo rilevato (vol. I, pag. 59) nella letteratura cavalleresca franco-veneta e che divenne uno dei fondamenti di tutta la letteratura cavalleresca italiana.

L'amore del popolo italiano per le narrazioni carolinge, nato nel medio evo non appena esse furono portate al di qua delle Alpi, e mantenutosi vivo attraverso l'età del Rinascimento, si perpetuò per lungo ordine di generazioni e non è spento neppure ai dì nostri. Fino a non molti anni fa, sulla marina di Napoli i cantastorie, che dal nome dell'eroe prediletto si chiamavano *Rinaldi*, raccoglievano intorno a sè gran calca di gente con la lettura o la recitazione di quelle vecchie fole. In Sicilia forse ancor oggi si vedono di simili crocchi; colà *l'opera de li puppi*, il teatro dei burattini, spesso rappresenta drammi cavallereschi, e su quei carretti che secondo il costume dell'isola, hanno le sponde tutte istoriate, sono spesso dipinti episodi delle leggende di Carlo Magno, d'Orlando, di Rinaldo; dappertutto poi si continua a ristam-

pare, rabberciato, mutilato e quanto alla lingua rammodernato, un vecchio libro, che il popolo, specialmente nelle campagne, legge ancora con piacere, *I Reali di Francia.*

I *Reali di Francia.*

Questo libro fu composto alla fine del secolo XIV o nei primi anni del XV da Andrea di Iacopo da Barberino in Valdelsa (n. circa il 1370), uno dei piú famosi cantatori in banca fiorentini. Egli vi narra la storia favolosa della casa di Francia da Fiovo, figliuolo dell'imperatore Costantino, a Carlo Magno: le avventure di Buovo d'Antona e dei suoi figliuoli, la nascita e le prime vicende di Carlo Magno, la nascita e le infantili prodezze d'Orlando. Maestro Andrea raramente inventa di suo capo; per lo piú rielabora e collega insieme la materia d'anteriori romanzi toscani o di poemi franco-veneti, studiandosi di dare alle sue fole una certa apparenza di verità. Perciò bada assai all'ordine, ai logici collegamenti e all'esattezza; s'adopera, secondo la sua grossa cultura, a conciliare la leggenda colla storia e a non offendere troppo apertamente la geografia; e talvolta con grande serietà fa la critica delle sue fonti come se queste fossero documenti di storia. Se togli le orazioni e le epistole inserite nel romanzo, lo stile è di solito piano e scorrevole, ancorché riveli nella disposizione e nelle giunture delle proposizioni una notevole maturità. In generale maestro Andrea, che oltre ai *Reali*, compose molti altri romanzi in prosa, come l'*Aspramonte*, i *Nerbonesi*, il *Guerino Meschino*, è narratore lento, monotono, pesante; talvolta però sa riuscire efficace e pittoresco, come là dove descrive le birichinate del piccolo Orlando o l'incontro di Buovo con Duodo di Maganza nella rocca d'Antona.

Caratteri ed ossatura dei poemi popolari

3. Opera di cantastorie rozzi e spesso scarsamente dotati d'ingegno, i poemi cavallereschi sono ben povera cosa rispetto all'arte. In qualcuno dei piú antichi la narrazione ha una certa disinvolta e piacevole scioltezza, lo stile non è privo di garbo nella sua ingenuità, s'incontrano immagini colorite e tocchi commoventi, i versi corrono abbastanza spediti e le rime vengono fuori abbastanza spontanee. Ma nei poemi piú recenti, specialmente in quelli del secolo XV, i pregi vanno scomparendo e i difetti che già erano nei piú antichi, si fanno a mano a mano piú appariscenti.

Fin dall'età franco-veneta s'era venuto determinando uno schema fisso, entro al quale i racconti s'adagiavano. Un cavaliere, di solito un Chiaramontese, calunniato dai suoi nemici della casa di Maganza, è costretto a lasciare la Corte di Carlo e passa in Oriente. Fa prove infinite di forza e di valore, corre le piú svariate avventure, aiuta sconosciuto qualche re pagano in una guerra, e spesso si guadagna il cuore d'una bella saracena parente del re. Ma i Maganzesi non gli danno tregua e svelano ai Pagani chi sia l'incognito cavaliere, il quale, come cristiano, correrebbe rischio d'essere messo a morte, se non giungessero in buon punto altri cavalieri partiti di Francia per rintracciarlo. Con essi egli ritorna a Parigi, che di solito trova assediata da grande esercito di Saraceni e che appunto al valor suo e de' suoi compagni deve la sua salvezza. Questo schema andò gradatamente irrigidendosi, perché a ravvivarlo e a snodarlo non bastava la grama fantasia dei cantastorie, ed esauste erano le fonti della produzione epica. Lo stile si fece squallido e scorretto; le descrizioni delle battaglie e dei viaggi dei paladini si ridussero a monotone infilzature di luoghi comuni; fu un diluvio di frasi fatte e di epiteti convenzionali; i versi divennero duri e zoppicanti, pieni di iati, d'elisioni, di zeppe. Tali erano le condizioni della poesia cavalleresca italiana quando venne in luce il *Morgante*.

4. Dei figliuoli che il fiorentino Jacopo di Francesco dei Pulci ebbe da Brigida de' Bardi, tre coltivarono con attitudini varie e con vario successo la poesia. Luca, il maggiore di essi (1431-1470), scrisse un poemetto mitologico, *Il Driadeo d'Amore,* dove è narrata e farcita d'episodi e di classiche reminiscenze una favola di stampo ovidiano, cioè la trasformazione del satiro Severe e della ninfa Lora, rispettivamente nella Sieve e nella Lora, fiumi del Mugello; scrisse diciotto *Pistole* in terza rima a imitazione delle *Eroidi* d'Ovidio, e cominciò un poema cavalleresco, il *Ciriffo Calvaneo*. Il minore dei tre fratelli poeti, Bernardo (1438-88) tradusse goffamente in terzine le *Bucoliche* di Virgilio, compose molti sonetti d'argomento amoroso e rimò sacre storie in foggia narrativa e drammatica. Alcune sacre rap-

Luca Pulci.

Bernardo Pulci.

presentazioni compose anche la moglie di lui, Antonia Giannotti. Ma il nome dei Pulci suona glorioso nella storia della nostra letteratura per l'altro fratello, Luigi.

Luigi Pulci. Luigi Pulci (1432–84) fu legato da vincoli d'affetto e di gratitudine al Magnifico Lorenzo, che lo sovvenne d'aiuto e di protezione nelle sue necessità. Egli ebbe dal Medici qualche commissione politica e negli ultimi suoi anni vagò spesso per le città dell'Italia superiore in servigio di Roberto Sanseverino. In un poemetto, dove qualche fuggevole scherzo a mala pena ravviva l'arida materia e le stucchevoli enumerazioni di cavalieri, di cavalli e d'imprese, il Pulci cantò la *Giostra* del 1469, di cui Lorenzo aveva avuto il primo onore; nella *Beca da Dicomano*, serie d'ottave che il contadino Nuto canta alla sua bella, imitò la *Nencia* del suo protettore (vedi pag. 33), esagerandone però il tono sottilmente umoristico, sí da fare una sguaiata caricatura della poesia rusticale; seguitò per piú canti il *Ciriffo* del fratello Luca senza però condurlo a termine, compose in gran copia rispetti spicciolati, sonetti burleschi, quali facili e piani e quali nell'oscuro gergo del Burchiello, e sonetti satirici a strazio de' suoi nemici, in ispecie di ser Matteo Franco, un altro fiorentino tutto cosa dei Medici, verseggiatore anche lui facile e giocondo. Le lettere familiari del Pulci, delle quali un bel manipolo è giunto a noi, piene di brio, di espressioni vivide e scultorie, di motti furbeschi, riflettono il carattere dell'uomo, fantastico, spiritoso, gioviale, pronto a cogliere l'aspetto giocondo delle cose e a colorirne giocondamente gli aspetti piú seri. Egli era perciò assai caro alla nobile e lieta brigata che s'adunava intorno a Lorenzo, e a quella brigata lesse, almeno a tratti, il poema cui va specialmente raccomandato il suo nome.

Il *Morgante* di Luigi Pulci. 5. Sollecitato da Lucrezia Tornabuoni, la madre di Lorenzo, Luigi compose, tra il 1460 e il 70, i primi ventitré canti del *Morgante*, e li mise a stampa forse nel 1470 stesso. La materia è quella cara ai cantastorie popolari: l'inimicizia delle case di Chiaramonte e di Maganza e gli intrighi di Gano. Per colpa di costui e de' suoi consorti, Orlando, Rinaldo, Ricciardetto e altri eroi sono costretti a lasciare la corte di Carlo Magno e viaggiando in Oriente incontrano mille avven-

ture, combattono e soccorrono re Saraceni, s'innamorano di principesse figliuole di questi, sono imprigionati e liberati, tentano e compiono imprese piene di pericoli. E ritornano in Francia a combattere ancora coi Saraceni, che istigati da Gano, minacciano Parigi. L'eroe principale è Orlando; ma il poema prende nome da un gigante che fin dal principio gli s'accompagna e gli diviene fido e servizievole scudiero. Nel 1483 il *Morgante* fu ristampato con cinque canti di piú (in tutto dunque 28 canti), nei quali il poeta narra l'ultimo e piú malvagio delitto del Maganzese, cioè il suo tradimento, la rotta di Roncisvalle che ne fu conseguenza, la morte d'Orlando, la punizione del traditore attanagliato e squartato, ed infine, con un salto cronologico, la morte di Carlo Magno in Aquisgrana.

Le fonti.

Il Pulci non inventò la materia del suo racconto. Nei primí ventitré canti seguí passo passo un poema, l'*Orlando*, composto circa il 1380 da un ignoto verseggiatore, senza alterare né l'essenza né l'ordine dei fatti, dapprima ampliando, poscia abbreviando la narrazione, sempre modificandone, come vedremo, la forma stilistica. D'altre fonti si valse per gli ultimi cinque canti, massime della *Spagna in rima,* poema del secolo XIV, che tratta appunto della guerra di Spagna e della rotta dolorosa; e adoperò queste fonti con assai piú libertà che non avesse fatto coll'*Orlando*, non di rado abbandonandosi alla sua fantasia e alle sue naturali inclinazioni.

Carattere popolaresco del *Morgante*.

Le due parti del *Morgante* non sono saldamente collegate insieme, anzi neppure combaciano perfettamente l'una con l'altra; talché è chiaro che il Pulci s'accinse all'opera senza un disegno prestabilito, solo coll'intenzione di rifare il vecchio poema. Del quale e in genere dei poemi destinati a svago del popolo, non alterò le esteriori sembianze. Egli ha il fare modesto e alla buona del cantor popolare; comincia i canti coll'invocazione religiosa e li chiude coll'annuncio del seguito e col pio augurio; ravvia sí il verso e l'ottava, ma serba loro l'andatura piana e un po' sconnessa dei versi e delle ottave dei rimatori plebei.

Ma il Pulci è signore della lingua, e si balocca con essa a suo agio; è quindi signore del verso e della rima, e so-

litamente non ha bisogno di ricorrere ai grami ripieghi dei cantastorie. Il suo dire è sempre scorrevole e spedito, anche se, non di rado, per mancanza di lima, inelegante. Sotto alla sua penna le scene si animano e i personaggi acquistano disinvoltura e rapidità di movenze. Le battaglie egli descrive con abilità e varietà grandi, intrecciando in un felice disordine episodi particolari e quadri complessivi; i dialoghi spesso riferisce in forma diretta drammatizzandoli come facevano gli autori delle sacre rappresentazioni, e dalla poesia popolare deduce nel suo poema anche formole descrittive e artifici rettorici. Non mancano reminiscenze di Dante e del Petrarca; ma lievi tracce ha lasciato nel *Morgante* l'erudizione classica, la quale nel Pulci era scarsa e da non paragonarsi con quella, profonda e direttamente attinta alle fonti, del Poliziano e dello stesso Lorenzo. Com'è dei poeti popolari, il suo interesse è tutto per i fatti esterni; le analisi delicate dei sentimenti non fanno per lui. Tuttavia il *Morgante* è ancora oggi libro di piacevole lettura per la festività e il brio che lo pervadono da capo a fondo.

L'elemento comico nel *Morgante*.

6. I cantori popolari solevano citare la *Storia,* da cui derivavano o dicevano di derivare le loro narrazioni; candida confessione o ingenuo artificio che poteva trovar fede presso il loro uditorio. Il Pulci cita Turpino, arcivescovo di Reims al tempo di Carlo Magno, al quale una falsa tradizione attribuisce una cronaca leggendaria delle guerre carolinge di Spagna. Sono naturalmente citazioni fantastiche; e quale vena di comico se ne sprigioni, s'intende di leggeri solo che si ricordi il pubblico cui il poeta si rivolgeva, ben diverso da quello che sedeva sulle banche di S. Martino ad ascoltare gli incolti dicitori. Quando le sballa piú grosse, egli vien fuori col suo cauto « se Turpin non mente »; e talvolta proprio in sul proposito d'insignificanti particolari finge di discutere con serietà di storico le varie versioni di due o piú fonti. Né di qui soltanto zampilla il riso, anzi ne è fonte continua e inesauribile il contrasto fra la materia grave e la frase o l'immagine scherzosa o di basso stile. Nella descrizione della battaglia di Roncisvalle e della morte d'Orlando (canti XXVI-VII) la materia conquide lo scrittore, e

la sua poesia ha tratti altamente e veramente epici; ma non appena si smorza l'accensione del sentimento, anche là s'insinuano in gran copia le facezie, e il Pulci par quasi ridere della sua serietà, ond'è che in nessun altro luogo del poema quel contrasto è cosí vivo e appariscente.

Anche nella rappresentazione dei personaggi il Pulci si compiace di certi tratti comici, che talvolta s'accordano e tal altra contrastano colla tradizionale figurazione italiana di quelli. Carlo Magno, il buon re Carlone, non ostante l'ammirazione che gli professa il poeta, ha spesso l'aria d'uno scimunito, ancor piú che non solesse avere nei poemi popolareschi; e lasciandosi abbindolare da Gano finisce coll'essere ad un certo momento spodestato da Rinaldo. Questi è divenuto un po' troppo ciarliero, corre dietro alle gonnelle piú che a guerriero cristiano non s'addica, e soprattutto ha acquistato un appetito insaziabile, da cui troppo spesso sono governate le sue azioni anziché dallo spirito cavalleresco. Orlando resta il piú austero, il piú serio, il piú valoroso dei paladini; pure anche a lui s'è attaccato un po' del contagio generale. Alcuni personaggi poi sono quasi interamente comici: i giganti. Immani, brutti, designati per lo piú con nomi strani e paurosi, essi hanno nel loro aspetto e negli atti qualche cosa di grottesco che muove al riso; il vederne due alle prese è uno spasso per gli stessi paladini.

Morgante.

7. Dei giganti, quello di cui il Pulci colorí con piú amore la bizzarra figura, è naturalmente Morgante. Prese anche questo dall'*Orlando*, ma lo lumeggiò piú vivamente, aumentò il numero e la grandezza delle sue imprese e lo seguí fino alla morte, mentre l'anonimo rimatore ad un certo punto lo abbandona senza curarsene piú. Morgante è grande come una montagna e sotto al suo cappellaccio d'acciaio rugginoso pare un fungo con lunghissimo gambo; la sua arma è un battaglio; va sempre a piedi perché i cavalli gli s'accosciano sotto e scoppiano; divora un elefante intero, ossa e tutto; e si stuzzica i denti con un pino. Alla grandezza immane ha pari la forza; acciuffa un padiglione, vi affardella dentro due guerrieri e se ne va coll'involto in spalla; abbatte con uno spintone una torre poderosa; fa da antenna

in una nave. Grandi vizi non ha, tranne una voracità spaventevole, che talvolta lo rende anche ladro; ma in fondo è un buon diavolaccio, ben diverso da Margutte, un mezzo gigante, che un giorno sur un crocicchio s'imbatte nel colossale scudiero d'Orlando e gli si fa compagno.

Margutte.

Margutte è un birbante matricolato, anzi in lui si assommano i vizi e i peccati di molti birbanti. La sua fede è nel cappone, nel burro, nella cervogia e soprattutto nel buon vino; schernisce ogni religione; ha sulla coscienza, fosca come il suo volto, ben settantasette peccati mortali, per non dir dei veniali. Dapprima fu malandrino alle strade; poi cominciò a rubare di nascosto e divenne espertissimo nelle piú raffinate arti del ladro; è giocatore, baro, ghiottone, libertino, spergiuro, falsario, bestemmiatore. Accompagnatosi col gigante, Margutte seguita a farne delle sue, attirandosi talvolta anche le rampogne di quello; finché un giorno, veduta una bertuccia che s'era calzata i suoi usatti, scoppia dalle risa e muore. Tal fine ben s'addiceva ad un uomo che in vita sua di tutto aveva riso, del bene e del male, del vizio e della virtú, perfino dei succolenti manicareti in cui era la sua fede. S'ha in lui come la caricatura dello scetticismo malvagio, e perciò appunto Margutte è personaggio di grande comicità. Morgante invece fa ridere per l'immanità de' suoi atti, inverosimili secondo la stregua umana, e il grottesco di tutta la sua vita ha rilievo dalla sua fine, perché egli muore vittima d'una piccola forza, d'un granchiolino che gli morde un tallone.

L'episodio di Astarotte.

8. L'episodio di Margutte, il quale godette di grande popolarità e fu stampato anche separatamente, non si trova nell'*Orlando*. Esso può dirsi creazione originale del Pulci, anche se qualche reminiscenza letteraria ne abbia aiutato il concepimento. Cosí pure è originale nel suo complesso, sebbene non vi manchino elementi tradizionali, l'episodio di Astarotte, che s'incontra nella seconda parte del poema (canto XXV segg.).

Astarotte è un diavolo molto savio e servizievole, che evocato e pregato dal mago Malagigi, vola in Egitto, dove sono Rinaldo e Ricciardetto, ed entra nel cavallo del primo, come il suo collega Farfarello in quello del secondo; cosí che i

due guerrieri, valicando a gran salti acque e terre, giungono sul campo di Roncisvalle mentre vi ferve la mischia. Parlando con Malagigi e con Rinaldo, Astarotte tratta ardue questioni di teologia. A Rinaldo insegna come al di là delle colonne d'Ercole siano altre terre, città, castella e imperi, dove abitano gli antipodi; audaci affermazioni, cui bastano a spiegare le reminiscenze letterarie mescolate e confuse nella mente fantastica del poeta con certe vaghe nozioni scientifiche. Inoltre durante il viaggio, Astarotte è tutto sollecitudine per i due paladini, li difende, li intrattiene con scherzi e procura loro laute refezioni. È questa una delle figure piú vive e, nel rispetto artistico, piú perfette del *Morgante*. Il Pulci ha voluto in questo episodio far conoscere le sue dottrine in materia di fede e difendersi cosí dalle calunnie di chi lo accusava d'eresia o d'ateismo. Ma anche qui il suo umor gaio si manifesta nella bizzarra idea che un diavolo discorra, con devozione di teologo ortodosso, della sapienza, della giustizia e della prescienza di Dio e d'altri problemi religiosi. Nel Pulci, come nella maggior parte de' suoi amici, la fede aveva perduto di calore ed era piuttosto un'abitudine che un sentimento vivo e profondo; sicché egli tratta con familiarità anche gli argomenti sacri, senza però avere intenzioni ostili alla religione.

Similmente, il riso che dall'atteggiamento del poeta dinanzi alla sua materia e dagli episodi burleschi si spande in larga vena per tutto il poema, non tende alla satira e alla parodia delle istituzioni cavalleresche. Com'è naturale, il Pulci non crede alle storie che narra, ma al pari de' suoi amici della brigata medicea, rende onore allo spirito che le informa. Di solito lo scherzo gli viene sulle labbra spontaneo, senza intenti reconditi, talché il *Morgante*, non è né un poema burlesco, né un poema eroicomico; è semplicemente un poema cavalleresco scritto da un bello spirito, che rinnovò la vecchia materia esponendola in una forma tutta personale, nella quale trova espressione lo stato d'animo della borghesia fiorentina dinanzi a quella materia. Perciò il Pulci non poteva avere continuatori, e il suo poema rimase un monumento isolato nella storia della poesia cavalleresca. Chi

si fosse provato ad imitarlo senza avere le particolari attitudini sue, sarebbe ricaduto nelle povere tantafere dei cantori popolari. La vera e feconda riforma dell'epopea cavalleresca italiana fu compiuta da un altro poeta d'ingegno piú equilibrato e di cultura piú fina che il Pulci non fosse, da Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano.

M. M. Boiardo e le sue opere minori

9. A Scandiano appunto, feudo della sua famiglia in quel di Reggio, egli nacque nel 1441, ma passò buona parte della sua vita a Ferrara, dove frequentò la corte degli Este e si acquistò la stima e l'affetto del duca Ercole I. Questi gli affidò onorevoli uffici; nel 1480 lo creò capitano ducale di Modena e nell'87 di Reggio. Cavaliere cortese, il Boiardo ebbe animo incline a mitezza e avido di pace e d'amore. Nel 1480 sposò Taddea dei conti Gonzaga da Novellara, e della famiglia che gli crebbe intorno numerosa, fu padre teneramente affezionato. Le sue azioni informò sempre ad una grande rettitudine, a un sentimento inflessibile del dovere, ad un severo rispetto della legge. Negli affari amministrativi diede prova d'abilità e di fermezza, e quando nel 1494 le milizie francesi di Carlo VIII passarono per Reggio, s'adoperò con zelo indefesso affinché la città affidata alle sue cure avesse a risentire il minor danno possibile da quel passaggio. Verso la fine di quell'anno egli morí e fu pianto e onorato dai cittadini non pur come poeta ed erudito, ma come uomo virtuoso e modello di reggitore.

Latine, come portava l'andazzo del tempo, furono le prime opere del Boiardo: alcuni carmi di vario metro e di varia estensione in lode degli Estensi e dieci egloghe pastorali, graziose imitazioni delle virgiliane. Molto altresí tradusse dal latino e dal greco in volgare, e fra l'altro anche un dialogo di Luciano, il *Timone*, cui adattò alla scena, dividendolo in atti, facendovi aggiunte e modificazioni e traendone così un di quei drammi profani foggiati sullo stampo delle sacre rappresentazioni di cui abbiamo fatto cenno qui dietro (p. 29). In volgare, il Boiardo compose anche altre dieci egloghe, parte di contenenza autobiografica e parte d'argomento storico, e un canzoniere amoroso, che tiene certo il primo posto tra quelli del secolo XV.

Quivi nello stile e nei metri è palese l'efficacia del Petrarca; ma l'ispirazione e i concetti vengono da un sentimento vivo e profondo, di cui possiamo seguire il vario atteggiarsi. Il poeta canta il suo amore per Antonia Caprara (1469-71), le prime trepide gioie, l'esultanza della conseguita corrispondenza, la tristezza della gelosia, lo sdegno per l'abbandono, le ultime fievoli speranze. E il suo canto è ricco d'immagini luminose, di fresche descrizioni degli spettacoli naturali, di tratti pieni d'originalità e d'evidenza.

L'*Orlando innamorato*

Ma il capolavoro del Boiardo, anzi se guardiamo al merito dell'invenzione, il capolavoro della poesia italiana del Quattrocento è il poema che ci porta a discorrere qui del gentiluomo estense, l'*Orlando Innamorato,* di cui le due prime parti (sessanta canti) erano già finite nel 1482 e furono stampate per la prima volta nell'87, e la terza rimase incompiuta alla stanza vigesima sesta del nono canto. Da questa ultima stanza spira la melanconia del poeta per le sventure d'Italia (1494):

> Mentre ch'io canto, o Iddio redentore,
> Vedo l'Italia tutta a fiamma e a foco,
> Per questi Galli che con gran valore
> Vengon per disertar non so che loco.

Egli s'arrestava, differendo il seguito a tempi migliori. Ma lo colse invece la morte.

La riforma della poesia cavalleresca compiuta dal Boiardo.

10. Spirito disposto a sentire vivamente e profondamente l'amore e assuefatto alle galanti costumanze della corte di Ferrara, il Boiardo, come il civile consorzio che gli stava intorno, doveva gradire assai piú che i racconti carolingi, dei quali rimanevano pur sempre principale argomento le epiche lotte per la fede e per la patria, i racconti brettoni, dove gli eroi, educati alle piú raffinate maniere del vivere cavalleresco e ardenti d'amore, combattono e affrontano pericoli d'ogni sorta per la dama del loro cuore. Dal ciclo brettone dunque era naturale che egli, volendo scrivere un poema a sollazzo dei gentiluomini e delle dame, traesse la materia. Ma quei racconti erano in generale disgregati, né i personaggi avevano cosí spiccati caratteri individuali e vita fantastica cosí vigorosa, come gli eroi del ciclo carolingio. Da

questo dunque egli pensò di derivare i principali personaggi del poema e alcune finzioni che giovassero a stringere in unità le molteplici storie. Or appunto in tale innesto della materia brettone sul tronco carolingio sta la grande e feconda novità introdotta dal Boiardo nell'epopea cavalleresca italiana. Anche nei poemi dei giullari toscani e nel *Morgante* s'incontrano episodi di tipo brettone, e dei paladini, esuli in Oriente per le male arti dei Maganzesi, si narrano non di rado avventure amorose. Ma sono intermezzi fuggevoli, che non alterano punto il carattere generale del racconto. Nel Boiardo invece, è l'amore il principal movente di tutta l'azione, come è nei romanzi brettoni e come il titolo stesso apertamente dichiara.

La materia dell'*Innamorato.*

Per amore d'Angelica, la bella figlia di Galafrone re del Cataio, mandata dal padre a Parigi per far perdere la testa ai paladini, Orlando e Ranaldo lasciano la corte di Carlo Magno, desiderosi di seguirla in Oriente; ed è l'amore di lei la causa della lunga guerra che ferve intorno alla rocca d'Albraccà, dove ella s'è rinchiusa. Ranaldo, avendo bevuto alla fonte del disamore, odia Angelica; ma ella, che per effetto d'un'altr'acqua arde d'amore per lui, lo ha costretto per forza d'incanti a tenerle dietro. Ad Albraccà pugnano per lei Orlando, Galafrone, il re circasso Sacripante e Marfisa, mentre Agricane, re di Tartaria, Ranaldo e da ultimo la stessa Marfisa stringono d'assedio la terra. Quando Ranaldo, per tornare in Francia, dove si sono riversati i Saraceni sotto la guida d'Agramante, lascia Albraccà, Angelica, accompagnata da Orlando, lo segue; sennonché dissetandosi nuovamente, ma con mutata vece, alle fonti dell'amore e dell'odio, ella sente spegnersi il suo amore per Ranaldo e questi s'infiamma per lei. Onde la gelosia attizza le ire dei due cugini, e presso a Parigi Orlando e Ranaldo s'azzuffano insieme, proprio nel momento in cui la città minacciata da Agramante, abbisogna del loro aiuto. — A questa favola fondamentale si collegano nel poema mille svariati episodi: incontri di cavalieri fra loro e con donzelle erranti bisognose d'aiuto, zuffe con giganti e con istrani mostri, descrizioni di giardini incantati e di meravigliose fatagioni, tutta una sequela di

romanzesche avventure che si susseguono, si toccano, s'intrecciano, si separano con piacevole alternanza. Le guerre carolinge contro i Saraceni invasori del regno di Francia, pur occupando buona parte del poema, restano nello sfondo. Esse giovano a tener viva dinanzi alla mente del lettore l'originaria figurazione dei principali eroi e a dare al racconto una cert'aria di storia o d'invenzione tradizionale. Ma l'interesse precipuo del poeta è per le avventure dei singoli cavalieri.

L'arte del narratore.

Non soltanto dalle favole brettoni il Boiardo deriva la materia del suo poema, ma anche dalle letterature classiche, dalla letteratura novellistica e dalla tradizione volgare; molto pure inventa colla sua fervida immaginazione; e tutto trasforma, riplasma, ricolorisce, tutto adatta a quel suo mondo cavalleresco e fonde in un complesso mirabilmente organico. Le varie storie sono da lui narrate ciascuna con adeguata ampiezza di svolgimento, collegate e intrecciate insieme secondo un disegno prestabilito con geniale euritmia. Il Boiardo tiene in mano tutti i fili del racconto e segue or questo or quello con abile studio di varietà, procurando che l'interesse non abbia mai per stanchezza a raffreddarsi, interrompendo un filo quando qualche inaspettata apparizione ha stuzzicato la curiosità del lettore, riannodandolo piú tardi per abbandonarlo nuovamente e ancora riprenderlo. Qui tutto è finamente congegnato, e siamo ben lontani dal fare trasandato e un po' a vanvera dei cantori popolari e del Pulci stesso. Il conte di Scandiano smette anche l'uso dell'invocazione religiosa in sul principio dei canti e comincia *ex abrupto* come se non vi fosse stata interruzione, oppure con un breve richiamo ai fatti narrati ultimamente. Verso la fine del poema però gli esordi entrano nelle sue consuetudini, ed egli comincia ora con una descrizione, ora con qualche considerazione morale, ora col ricordo della donna amata e ora in altra guisa. Solitamente i canti si chiudono con un saluto o un ringraziamento o un invito ai *cari signori* e alla *bella baronia*, che ascoltavano davvero o che il Boiardo si compiaceva d'immaginare ascoltanti il suo dire.

11. Dal ciclo carolingio il Boiardo non prese soltanto i nomi d'alcuni personaggi principali; ma coi nomi serbò loro

L'elemento comico nell'*Innamorato*.

anche il carattere tradizionale, dandogli svolgimento nuovo e studiandone gli atteggiamenti nelle nuove condizioni in cui trasferiva gli eroi. Cosí Orlando è ancora il guerriero prode e generoso, l'uomo casto e severo; le sue fattezze non sono sostanzialmente mutate. Ma egli è innamorato, e il nuovo sentimento lo domina profondamente soffocando tutti gli altri, perfino l'affetto al cugino Ranaldo e la devozione alla causa della Cristianità. Sennonché Orlando, inesperto com'è delle cose d'amore, diviene il piú goffo e malaccorto amante che immaginare si possa, e l'autore non si trattiene dal versare su lui il ridicolo fino a chiamarlo coll'autorità di Turpino « un babbione ».

Né soltanto per la figurazione d'Orlando l'elemento comico entra nel poema. Anzi di tratto in tratto si manifesta in tutta l'opera, come riso aperto, come ironia, come sorriso. Ed è naturale; ché per un gentiluomo colto del secolo XV quei colpi smisurati, quelle imprese inverosimili, quel continuo esporsi a pericoli per le piú futili ragioni non potevano essere cose serie, e se egli non voleva cadere nel ridicolo doveva mostrare d'essere il primo a farsene gioco. Nel *Morgante* lo scherzo è piú frequente, piú spontaneo, anche piú sguaiato; nell'*Innamorato* piú meditato, piú cosciente, piú composto, ancorchè talora un po' grossolano. Non s'ha però a credere che il Boiardo voglia satireggiare le istituzioni cavalleresche. Egli ha anzi per queste e per lo spirito che anima i suoi racconti, la più grande ammirazione, e non ride se non delle goffaggini di che i romanzatori avevano infiorate le loro narrazioni.

I personaggi.

12. Se in Orlando, in Ranaldo, in Carlo Magno, in Astolfo il Boiardo ha rispettato la tradizione pur modificandola e svolgendola, di piú altri personaggi, o nuovi affatto o tali che nella tradizione precedente non avevano lineamenti ben determinati, ha creato con abilità straordinaria il carattere. Ecco, per esempio, Brandimarte, un saraceno che si converte al Cristianesimo, bello d'una soave delicatezza di sentimento, cavaliere valoroso e cortese; ecco Rodamonte, re di Sarza, anima di fuoco, che sfida orgogliosamente uomini e dei, e cui possono resistere appena Orlando e Ranaldo; ecco Bru-

nello, comico personaggio, che ha tutte le parti d'un lestissimo ladro e per questo, come per la sua ghiottoneria, ricorda talvolta Margutte. Nei poemi popolari i Saraceni sono solitamente dipinti a neri colori; il Boiardo invece presenta anche tra essi guerrieri prodi, generosi, cortesi, perché nel suo poema poco importa la diversità della fede, e come dice il Rajna, cristiani e saraceni vivono sotto una medesima legge, la Cavalleria. Cosí quantunque segua la fede di Macone, Ruggero è il guerriero ideale. In lui il sangue d'Alessandro Magno s'unisce con quello di Ettore e dai suoi amori con Brandiamante, sorella di Ranaldo, discenderà la gloriosa prosapia degli Estensi. Si manifesta qui l'intento ch'ebbe il poeta di glorificare e adulare i suoi signori, intento per il quale egli immaginò anche pareti e padiglioni stupendamente istoriati delle future imprese dei principi di Ferrara.

Il personaggio che muove l'azione del poema, è Angelica, una delle piú nuove creazioni della fantasia del conte di Scandiano. Leggera e capricciosa, il suo cuore non s'apre all'amore per moto spontaneo; ama Ranaldo, perché ha bevuto alla riviera incantata; à lei piace solo di farsi corteggiare da mille adoratori; è sempre una lusinghiera. E in generale il Boiardo giudica severamente delle donne, introducendone nel poema altre o maliziose o sleali o crudeli o incostanti. In Marfisa, insensibile ad ogni affetto muliebre, bella di robusta bellezza, piena d'orgoglio, di gagliardia, di valore, egli ha creato il tipo della donna guerriera.

Pregi e difetti dell'arte del Boiardo.

Oltre che di figure, nell'*Innamorato* è grande copia di situazioni poetiche e feconde, che il Boiardo sparge colla prodigalità d'un gran signore, spesso senza fermarsi a trarne tutto il partito possibile. Egli sa tratteggiare scene svariatissime con efficacia incisiva; dipingere quadri idillici e spettacoli sereni con grande soavità di colori e di rime; ritrarre con vivezza di sentimento spettacoli naturali. Difetti non mancano. Le avventure s'affollano e si accavallano con eccessiva insistenza; il racconto è talvolta troppo frettoloso e quindi arido; né si può dire interamente evitata la monotonia. Per mancanza di lima non tutto è finito, aggraziato, spontaneo nello stile e nel verso. Non per colpa dell'autore,

ma per le condizioni stesse letterarie del tempo (vedi pag. 46), la sua lingua è intrisa d'elementi dialettali. Ciò non di meno il Boiardo ha il merito d'aver creato quell'unica foggia di romanzo cavalleresco che ai nuovi tempi si convenisse, operando la trasformazione delle gravi ed epiche narrazioni, ormai per difetto di nutrimento ideale ischeletritesi sulle labbra dei giullari plebei, in un vago balocco della fantasia, privo per i lettori di realtà storica, ma appunto per questo mirabilmente acconcio a secondare le tendenze dell'arte del Rinascimento, tutta intesa alla ricerca delle bellezze formali.

Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

13. L'influsso dell'*Innamorato* è già manifesto in un poema composto nell'ultimo decennio del secolo XV, nel *Mambriano* di Francesco da Ferrara detto dalla sua sventura Francesco Cieco. Vi è narrata la guerra mossa da Mambriano re di Bitinia a Rinaldo per vendicare la morte di suo zio Mambrino, e a questo racconto s' intrecciano e fanno seguito molti episodi fantastici, i piú di tipo brettone, che danno al poema l'aspetto d'un malcontesto aggregato di storie varie. Ai difetti dell'organamento s'uniscono i difetti dell'invenzione e dello stile, che è spesso goffo e presuntuoso. Meglio che in ogni altra parte dell'opera, il Cieco riuscí nelle sette novelle che v'inserí, per le quali gli bastarono le sue non comuni attitudini di narratore spigliato e vivace.

Nel secolo XVI l'*Innamorato* ebbe parecchi rassettatori e continuatori, dei quali gli uni si proposero di dare alla lingua e allo stile del poema quella grazia e quella lindura che loro mancavano, gli altri di seguitare il racconto lasciato interrotto dal Boiardo. Il rifacimento toscano del Berni fece per ben tre secoli dimenticare l'originale; ma il poema che collo splendore dell'arte eclissò insieme e l'originale e tutti i rifacimenti e le continuazioni, fu l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto.

Bibliografia

G. Invernizzi, op. cit., capp. IV-V. A. Gaspary, op. cit., cap. XX. V. Rossi, op. cit., cap. VIII. F. Monnier, op. cit. lib. IV. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, 2.ª ediz., Firenze 1900. *Introduzione*. — 2. *I Reali di Francia con la bellissima storia di Buovo d'An-*

tona, per cura di B. Gamba, Venezia 1821. Per i primi quattro libri l'ediz. critica di G. Vandelli, Bologna 1892-900. P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna 1872. — 4. *Il Driadeo* di Luca Pulci, nei *Poemetti mitologici dei secoli XIV, XV, e XVI*, a cura di F. Torraca, Livorno 1888. F. Flamini, *La vita e le liriche di Bernardo Pulci*, nel *Propugnatore*, N. S., I, 1.ª, 1888. G. Volpi, *Luigi Pulci. Studio biografico*, nel *Giorn. Storico*, XXII, 1893. *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*, a cura di S. Bongi, Lucca 1886. — 5-8. *Il Morgante di Luigi Pulci*, testo e note a cura di G. Volpi in tre volumetti, Firenze, Sansoni, 1900-1904. Al vero titolo fu aggiunta nell'edizione del 1483, la determinazione « maggiore » per distinguere il poema compiuto da quello in ventritré canti. C. Pellegrini, *L. Pulci: l'uomo e l'artista*, Pisa 1912, e in forma abbreviata *La vita e le opere di L. Pulci*, Livorno, Giusti, 1914, nella *Biblioteca degli studenti*, n.° 287. — 9-12. *Studi su M. M. Boiardo*, Bologna 1894, volume collettivo pubblicato in occasione del quarto centenario della morte del Boiardo. E. Santini, *M. M. Boiardo: l'uomo e il poeta*, Livorno, Giusti, 1914, nella *Bibliot. d. studenti*, n.° 276. Per certe date della biografia, G. Reichenbach, *Il matrimonio del Boiardo*, nel *Giorn. storico*, LXXI, 1918. *Le poesie volgari e latine di M. M. Boiardo*, riscontrate suî codd. e sulle prime stampe da A. Solerti, Bologna 1894. *Orlando Innamorato di M. M. Boiardo* riscontrato sul cod. Trivulziano e sulle prime stampe da F. Foffano, in tre voll., Bologna 1906-7, nella *Collezione di opere inedite o rare*. *Stanze scelte* per cura di A. Virgili, Firenze 1892, nella *Bibliot. Scolastica* del Sansoni. P. Rajna, *L'Orlando Innamorato*, nei citati *Studi su M. M. Boiardo*. F. Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano 1905 (nella *Storia dei generi letterari* pubbl. dall'editore F. Vallardi), cap. I. — 13. *Il Mambriano di Francesco Bello detto il Cieco da Ferrara*, Venezia 1840. C. Cimegotto, *Studi e ricerche sul Mambriano*, Padova 1892. F. Foffano, *Il poema cavalleresco*, cap. I. M. Belsani, *I rifacimenti dell'* « *Innamorato* » negli *Studi di letterat. ital.*, IV e V, Napoli 1902-3.

CAPITOLO V

Condizioni generali del pensiero e dell'arte nel Cinquecento

1. Condizioni generali della letteratura nei primi quattro decenni del secolo. — 2. Il sentimento del bello nella vita. Le corti. — 3. L'architettura nel secolo XV e nei primi decenni del XVI. — 4. La scultura. Michelangelo. — 5. La pittura. Raffaello. — 6. La moralità e la religione nei primi decenni del Cinquecento. — 7. La Riforma e la Controriforma. — 8. La letteratura e le arti dal quarto all' ottavo decennio del secolo XVI. — 9. La letteratura e la Controriforma. L'*Indice*.

Condizioni generali della letteratura dal 1500 al 1540.

1. All'aprirsi del secolo XVI quel rinnovamento del pensiero e della letteratura, che vedemmo iniziarsi risolutamente nell'età del Petrarca e del Boccaccio, era in gran parte compiuto. Dalla contemplazione dell'idealità ultraterrena la mente umana era scesa all'osservazione del reale, e scosso il giogo d'autorità per l'innanzi venerate, s'era venuta addestrando alla libera discussione. La risorta antichità colla sua letteratura tutta pervasa dal senso della realtà e dominata dalla ragione, era stata agli Italiani stimolo e guida ad uscire dal medio evo. Il Poggio, il Piccolomini, l'Alberti e cento altri avevano mostrato, dopo il Petrarca, di sentire e saper descrivere con nuova vivezza la poesia della Natura; con l'Alberti stesso e piú con Leonardo l'osservazione era divenuta riflessione, e aveva avuto principio l' indagine scientifica del mondo fisico; per lo studio e per l'imitazione dei moralisti antichi s'erano mutate le basi dell'etica, la quale prima che ai fini soprannaturali, mirava a condurre l' uomo alla felicità terrena; e la critica, specialmente per opera del Valla, movendo dai dominî della filologia classica aveva, con vi-

gore di ragionamento e con audace indipendenza di giudizio scrollate tradizioni secolari, discussa la veracità degli storici, combattuto metodi e sentenze della vecchia filosofia medievale. Lo studio assiduo e l'analisi paziente degli esemplari antichi avevano trasformato e affinato il senso del bello e avviati gli scrittori all'imitazione e al rinnovamento dell'antica eleganza. L'ideale dell'arte classica, limpida, armonica, lavorata con sapiente finezza, signoreggiava gli spiriti, e già era prossimo il tempo in cui quell'ideale doveva nuovamente avere piena e geniale attuazione in una grande opera di poesia, che con meravigliosa efficacia rappresenta le qualità peculiari del Rinascimento italiano: l'*Orlando Furioso*.

In quel fervido moto del pensiero e nei nuovi avviamenti e atteggiamenti dell'arte è virtualmente racchiusa tutta la posteriore evoluzione della letteratura nostra per oltre due secoli. I frutti del Rinascimento maturarono nella letteratura a grado a grado con provvidenziale lentezza, ma non furono mai cosí freschi e fragranti come nel periodo che corre tra il secondo e il quarto decennio del secolo XVI, periodo che vide appunto la duplice pubblicazione del poema ariosteo e che è senza dubbio il piú splendido della rinnovata arte italiana.

Nacquero allora intorno al capolavoro altre opere e di prosa e di poesia italiana, le quali sebbene non tocchino le stesse altezze nell'arte, anzi sebbene talvolta ne rimangano assai lontane, pure rivelano gagliarda e libera la vita dell'intelletto, spontaneo e spesso felice il connubio degli elementi diversi (classico e medievale, letterario e popolaresco), che disgregati o contrastanti nel secolo XV, tendevano ora a consertarsi sotto l'egemonia dell'elemento classico in un'elegante e ben temprata unità. Allora il volgare sostenne le sue ultime vittoriose battaglie contro gli idolatri del latino e grazie all'opera dei teorici e ad insigni esempi pratici, assurse a unità ed uniformità di lingua nazionale; talché la letteratura, per causa del generale rigoglio della vita intellettuale provocato dall'umanesimo e grazie al pratico riconoscimento dei diritti storici e naturali del tipo idiomatico fiorentino, divenne, di toscana anzi fiorentina che era

stata nei secoli precedenti, letteratura largamente italiana di sostanza e di forma. Allora l'arte dello scrivere latino raggiunse una perfezione non mai veduta dopo l'età classica, pur serbando, tra il fervore delle polemiche intorno ai criteri e alle norme dell'imitazione, una vitalità e un'agilità quali non ebbe forse piú mai. Allora il pensiero ragionatore affrontava audacemente i piú alti problemi della metafisica e risalendo, con obbiettiva severità di metodo, dall'osservazione dei fatti storici passati e presenti alla conoscenza di verità generali, creava la scienza politica, anzi poneva le basi della scienza moderna.

Ma piú che la ricerca di nuovi veri scientifici o l'ardore del sentimento, signoreggiava gli spiriti il culto della bellezza esteriore, e come l'arte era la piú seria e la piú costante occupazione delle menti, cosí dell'arte era scopo precipuo la produzione di forme eleganti, che emulando quelle dell'arte classica, fossero feconde ai riguardanti del piú squisito e intenso godimento estetico. Ond'è che nelle opere letterarie l'originalità della contenenza non pareggia a gran pezza la perfezione della forma, e la forza creatrice degli scrittori non appare cosí gagliarda, come l'attitudine a rinnovare la bellezza antica.

Il sentimento del bello nella vita.

2. L'amore del bello e un'avversione a tutto ciò che potesse in qualunque modo urtare il sentimento estetico delicatissimo, informavano, in ispecie nelle classi piú elevate del civile consorzio, tutte le manifestazioni e le consuetudini della vita. Negli arredi delle case, nelle vesti, nelle acconciature, nei ninnoli, nelle armi, una fine e corretta eleganza s'accompagnava al lusso quasi sempre, e dove questo mancasse, ne teneva il luogo. Piene di sfarzo, di sontuosi apparecchi, di fantastiche invenzioni erano le feste: processioni, mascherate, rappresentazioni, balli, tornei, banchetti. Savie norme di gentilezza e di decoro regolavano il contegno delle persone in società e le loro reciproche relazioni nella vita quotidiana; l'Italia era maestra alle altre nazioni di buona creanza e di convenienze sociali.

Le corti.

I principi e i ricchi, seguitando la tradizione gloriosamente iniziata nel secolo precedente, onoravano e colle loro muni-

ficenze stimolavano gl'ingegni piú colti e perciò meglio disposti ad essere artefici e giudici di eleganze, e non di rado essi stessi possedevano non ristretta dottrina e gusto finamente educato. Al tempo di Giulio II e di Leone X, Roma accolse gran folla d'artisti, di eruditi, di poeti, chiamati ad eseguire sontuose commissioni o allettati dalla speranza di fare fortuna. A Mantova rifulse, sapiente moderatore del civile costume, l'ingegno elegante e nudrito di soda cultura d'Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga. Ad Urbino fiorí la corte dei Montefeltro e poi dei Rovereschi; a Ferrara quella degli Este; a Venezia sonarono di piacevoli radunanze i palazzi dei dogi e dei patrizi. E appunto in quei convegni si vennero affinando le costumanze della vita e s'acuí il desiderio degli eletti godimenti.

L'architettura nel secolo XV.

3. Gloria immortale d'Italia, anche le arti del disegno allietavano la vita di splendide e serene visioni agli Italiani del Cinquecento. La Rinascenza s'era in esse annunciata fin dai secoli XII e XIII colle costruzioni romaniche e colle opere della scuola pisana (vedi vol. I, p. 46 sg.); ma il trionfo dell' avviamento classicheggiante era stato ritardato dal fiorire dello stile gotico, che signoreggiò l' architettura per tutto il secolo XIV e tenne fronte al nuovo stile, specialmente nell'Italia superiore, anche nel XV, dando norma alla costruzione di edifici insigni per mole e per eleganza, quali il palazzo d'Orsammichele a Firenze (cominciato nel 1337), il duomo di Milano (cominciato nel 1386), il palazzo dei dogi (1310-1340 e 1423-38) e la Ca' d'oro (1424-30) a Venezia.

Colui che rinnovò mediante lo studio delle rovine di Roma le forme architettoniche, fu il fiorentino Filippo Brunelleschi (1377-1446). Per opera sua e d'una nobile schiera di artefici che seguirono la via da lui segnata, il bell'arco antico a sesto tondo cacciò di seggio l'arco acuto; la semplicità e la parsimonia delle linee svolgentisi in senso orizzontale si sostituí alle spezzature, ai frastagli, allo sviluppo saliente degli edifici gotici; animate da uno spirito nuovo d'armonia e d'eleganza, rinacquero le forme dell'antica basilica o chiesa a colonne; l'*atrium* degli antichi riapparve nei cortili cinti di portici ariosi ed eleganti; le colonne, i pilastri, i capitelli,

le trabeazioni ripresero le fogge classiche; i motivi ornamentali, i fregi e altre particolarità dei monumenti romani rifiorirono bellamente nelle nuove costruzioni. Quello studio dell'antico che vedemmo operare sí potentemente nella letteratura, rigenerò dunque anche l'arte. E via per il secolo XV la rinnovata architettura venne abbellendo le città italiane di edifici ammirabili, per i quali sono gloriosi, oltre al nome del Brunelleschi (cupola di S. M. del Fiore, chiesa di S. Lorenzo, Spedale degli Innocenti, ecc. a Firenze), i nomi di Michelozzo (palazzo dei Medici, ora Riccardi), di L. B. Alberti (vedi pag. 52), di Benedetto da Maiano (palazzo Strozzi a Firenze), dei Lombardo (chiesa dei Miracoli, Scuola di S. Marco, palazzo Vendramin-Calergi, ecc. a Venezia), di Giovanni Antonio Amadeo (facciata della Certosa di Pavia), di fra Giocondo (palazzo del Consiglio nella piazza dei Signori a Verona), del Bramante, per ricordare solo alcuni fra i tanti.

Bramante. Nell'ultimo quarto del secolo XV Donato Bramante (1444-1514) adornò di chiese e di palazzi la Lombardia, specialmente Milano, e dopo che nel 1500 egli si fu trasferito a Roma, il suo genio, maturatosi nello studio delle diverse maniere architettoniche del Rinascimento e illuminato di nuove e feconde ispirazioni dallo spettacolo dei monumenti antichi, condusse l'architettura alla sua perfezione piú alta. Colle costruzioni da lui compiute nell'eterna città, ma soprattutto col disegno della chiesa di S. Pietro, che concepí e cominciò ad attuare per ordine di Giulio II nel 1506, egli diede assetto definitivo al nuovo stile ed esercitò una durevole e benefica azione su quasi tutti i maestri del secolo XVI. Per lui le solenni forme antiche trovarono il loro pieno e naturale adattamento alle necessità delle fabbriche moderne. Grazie ad un logico collocamento e collegamento delle parti la struttura degli edifici divenne piú organica; la decorazione, senza perdere di correttezza e nobiltà, si fece piú rilevata e piú arditamente immaginosa; furono fermate le leggi della proporzione e dell'armonia nella grandiosità; e le nuove costruzioni riuscirono a gareggiare colle antiche non solo nell'eleganza dei particolari, ma anche nell'effetto estetico del complesso.

Con questi caratteri, di cui il Bramante la improntò, l'architettura fiorí e si svolse nella prima metà del sedicesimo secolo, grandiosa, elegante, regolare, eppur libera nelle sue concezioni. Operarono allora: Raffaello Sanzio, cui la gloria del pennello oscurò quella d'architetto genialissimo (prosecuzione della fabbrica di S. Pietro, palazzo Vidoni-Caffarelli a Roma, probabilmente la villa Farnesina, ecc.), Giulio Romano (palazzo del Te presso Mantova), Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane (palazzo Farnese), Michele Sammicheli (costruzioni militari, palazzo Grimani a Venezia, ecc.), Jacopo Sansovino (palazzo della Biblioteca, ora palazzo reale verso la piazzetta; loggetta appiedi del campanile di S. Marco) e Michelangelo Buonarroti, che colle cappelle Medicee, coll'edificio della Biblioteca Laurenziana a Firenze e con altre fabbriche a Roma, aperse nuove vie all'architettura. L'architettura nella prima metà del secolo XVI.

4. Anche le arti figurative, scioltesi a grado a grado dalle norme dello stile gotico e giottesco, ebbero nel secolo XV il loro rinnovamento, dovuto in ispecie a quello spirito d'osservazione che si manifestava pure nella letteratura, e allo studio costante di rappresentare il reale ne' suoi mille aspetti. I grandi maestri della plastica nel primo Rinascimento furono Lorenzo di Cione Ghiberti (1378-1455), autore di quelle porte istoriate del Battistero di Firenze che furono dette « le porte del Paradiso », e Donato di Niccolò Bardi, chiamato Donatello (1386-1466), che le opere sue meravigliose — non ricorderemo se non le statue dei profeti nel duomo di Firenze, il San Giorgio, e la statua equestre del Gattamelata a Padova — seminò per le città di Toscana, nel Veneto e a Roma. L'espressione del carattere personale e del suo momentaneo atteggiarsi, e la varietà e il contrasto delle figure e dei caratteri, rispettivamente nelle figure e nei gruppi, furono gli intenti di quei due grandi e di tutti gli scultori del Quattrocento. I quali studiarono bensí con ardore l'antico e ne ebbero valido aiuto specialmente nelle opere, o parti di opere, decorative; ma seppero tuttavia serbare alle loro concezioni una freschezza incantevole e al disegno e alla modellatura una vigorosa originalità. Forse non La scultura nel secolo XV

mai la scultura rivelò un senso cosí vivo della schietta e semplice bellezza, né mai raggiunse sí grande virtú suggestiva come nelle opere del Ghiberti, del Donatello e degli artisti che tennero dietro a questi due grandi maestri: Luca e Andrea della Robbia, famosi per le loro deliziose terrecotte, Antonio Pollaiuolo (tombe di Sisto IV e Innocenzo VIII a Roma), Andrea Verrocchio (tombe di Piero e Giovanni de' Medici in S. Lorenzo, monumento del Colleoni a Venezia, ecc.), Bernardo Rossellino (tomba di Leonardo Bruni in S. Croce), Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole e altri ancora.

e nel XVI.

Nel secolo XVI, rottosi il bell'accordo che nell'età anteriore aveva stretto insieme architettura e scultura, questa seguí libera la sua via. Alla ricerca del reale e del vivo sottentrò l'amore del colossale e del complesso, e la cosciente imitazione dell'antico non tardò a diminuire l'originalità e a degenerare nell'ammanierato e nel convenzionale. Le opere di Andrea e di Jacopo Sansovino, di Girolamo Campagna, di Alessandro Vittoria, sebbene talvolta non scarse di pregi, pure non reggono al confronto con quelle dei loro predecessori quattrocentisti. Ma sopra tutti come aquila vola per la poderosa originalità delle sue concezioni Michelangelo Buonarroti (1475-1564), che nella storia dell'arte vuole un posto appartato.

Michelangelo.

Lo studio dell'antico e dei grandi maestri del secolo XV, palese nelle sue prime opere, non infrenò la tendenza irresistibile della sua mente verso la libera creazione artistica. Il vero da lui ricercato con pertinace amore nei lunghi studi d'anatomia, si sollevava nella sua fantasia trapotente a forme ideali esprimenti non gli aspetti belli e carezzevoli della natura, sí il grande, il vigoroso, il sovrumano. E alla rappresentazione di quel mondo ideale che gli fremeva dentro, costrinse cosí il marmo come i colori, non meno grande pittore che scultore, artista tutto d'un pezzo nell'unità dell'ispirazione individuale. La vita della figura umana fu da Michelangelo ritratta con audacia stupenda d'atteggiamenti e di mosse e con un'efficacia che conquide il riguardante e gli spegne sul labbro la critica, sia nei disegni del monumento di Giulio II, di cui solo qualche parte fu attuata (il Mosé),

e nelle tombe Medicee, e sia negli affreschi della volta della cappella Sistina (1508-12) e nel Giudizio finale (1534-41).

5. Nel secolo XV lo studio del reale infuse nella pittura uno spirito nuovo, fecondo di rapidi e grandi avanzamenti. All'uniformità dei tipi e alle fogge convenzionali si sostituí la piú ricca varietà di figure vive, d'espressioni, d'atteggiamenti, di vestiti; gli artisti posero loro cura nella rappresentazione caratteristica dell'individuo, còlto in un dato momento; nei gruppi si cercarono con amore i contrasti pittorici fra i personaggi; gli sfondi s'allargarono in magnifiche prospettive architettoniche o in paesaggi spiranti un profumo di primavera fiorita. I temi della pittura sacra, la quale continuava pur sempre a tenere il primo posto per ricchezza ed eccellenza di produzione, rimasero gli stessi che nel passato; ma si trasformò profondamente il modo della loro trattazione. Le figure, lasciati gli aspetti e i costumi tradizionali, presero gli aspetti svariati della realtà umana e le fogge e le abitudini degli italiani del Quattrocento (cfr. pag. 28); le scene s'animarono di vita nuova e acquistarono un carattere insolito d'intimità o di grandiosità o di movimento, secondo i casi; di verità sempre. Cosí l'espressione pittorica del sentimento religioso s'adattava alla scemata intensità e all'amabile umanità di questo. Accanto alla pittura sacra cominciò a fiorire la pittura mitologica, allegorica e storica, e per gl'insegnamenti della scuola fiamminga si perfezionò anche la tecnica, diffondendosi l'uso del dipingere ad olio.

La pittura nel secolo XV.

Il grande rinnovamento della pittura nel secolo XV s'affermò primamente con Tommaso di ser Giovanni Guidi da Castelfiorentino, detto Masaccio (1401-48), che negli affreschi di S. Clemente a Roma e piú splendidamente in quelli del Carmine a Firenze ritrasse, con sapiente magistero sí del disegno e sí della composizione, grandi scene di sacre leggende. Nelle opere di fra Giovanni Angelico da Fiesole e di alcun altro l'idealità della pittura medievale e i metodi giotteschi trassero dallo spirito dei nuovi tempi maggior freschezza di vita; ma i piú degli artisti si misero risolutamente per la nuova via e la fornirono con grande genialità, pie-

gando la pittura a rispondere agli intenti più vari. Fiorirono allora, per non ricordare se non alcuni dei più noti, fra' Filippo Lippi, che seppe temperare la crudezza del realismo con una squisita e grande serenità d'espressione; Benozzo Gozzoli, Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio, Luca Signorelli da Cortona, autori di grandi serie cicliche d'affreschi (p. es. nel Cimitero pisano, in S. Maria Novella a Firenze, nella cattedrale d'Orvieto), nelle quali brillano in vario grado pregi insigni di concezione, di composizione, di disegno, di colorito; Sandro di Mariano Filipepi detto Botticelli, fantasioso creatore di figure piene d'amabile soavità, che ricordano le figure delle *Stanze* polizianesche; Pietro Vannucci detto il Perugino, famoso per la sua abilità nell'esprimere la religiosità, la devozione, il sacro dolore; e il grande Andrea Mantegna (1430–1506), che lo studio del vero accompagnò collo studio dell'arte antica e grandeggiò fra i contemporanei per la plastica evidenza del disegno e per la vigoria delle sue composizioni. Le ragioni del tempo e quelle dell'arte congiungono il Mantegna coi grandi maestri del primo Cinquecento.

La pittura nei primi decenni del secolo XVI.

Così la pittura, magnificamente svolgendosi non per influsso di modelli, ma per l'intimo impulso de' nuovi metodi e del nuovo avviamento e per l'altezza degli ingegni che la coltivarono, raggiunse in sullo scorcio del secolo XV e nei tre primi decenni del sedicesimo, il pieno suo fiore. Fatta esperta di tutti gli spedienti della tecnica e addestratasi a rappresentare nei suoi mille aspetti il mondo reale — la figura umana in tutta la varietà de' suoi atteggiamenti, la natura animata e inanimata, la storia del passato e la vita contemporanea — essa riuscì ad esprimere in forme luminose, concrete e ben individuate l'idealità estetica di cui era innamorata l'anima del secolo.

Nacquero allora, fonti d'ineffabile diletto ai contemporanei ed ai posteri, le grandi opere di Leonardo da Vinci (vedi pag. 53), che ne' suoi personaggi, veri quant'altri mai, trasfuse un'alta bellezza spirituale; di fra Bartolomeo della Porta (1475–1517), maestro nel trarre effetti stupendi dal raggruppamento architettonico delle figure disegnate con rara lar-

ghezza e grandiosità; di Andrea del Sarto (1486-1531), primo tra i fiorentini per lo splendore e l'armonia dei colori; di Antonio Allegri da Correggio (1492-1534), che seppe rappresentare con magistero finissimo la bellezza ideale del corpo umano, il movimento delle figure, il palpito e la gioia della vita. E insieme con questi una folla di pittori forse men noti, ma talvolta loro emuli degni, popolò le chiese e i palazzi d'affreschi e di tele mirabili. La scuola veneziana, già gloriosa in sullo scorcio del Quattrocento dei nomi di Gentile e di Giovanni Bellini, di Giovanni Cima da Conegliano, di Vittore Carpaccio, si segnalava per la varietà dei soggetti, per la divina eleganza delle forme e soprattutto per la freschezza e la vivacità del colore. Le appartengono fra gli altri il Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), Jacopo Palma detto Palma il vecchio, Giov. Antonio Pordenone, e artista meraviglioso per la gagliardia del concepimento, l'armonica vivezza della rappresentazione e la fecondità, Tiziano Vecellio da Cadore (1477?-1576), che in sé impersona i pregi piú cospicui e la tradizione della scuola.

Raffaello.

Ma fra tutti i pittori del secolo XVI, forse anzi fra tutti i pittori moderni, eccelle per l'armonico equilibrio della forma e del pensiero Raffaello di Giovanni Santi da Urbino (1483-1520). La sua breve vita d'artista fu un continuo ardente aspirare alla rappresentazione di un'idealità estetica, che gli lampeggiava dinanzi agli occhi della mente e che, appena ritratta in una forma pittorica, pareva sfuggirgli sollevandosi a maggiore purezza. Le sue madonne non hanno nulla del misticismo antico; ma la soavissima espressione della bellezza muliebre idealizzata e, nel Bambino, della piú delicata bellezza infantile, illumina d'una luce nuova l'umano e dando alle figure qualche cosa di etereo, inalza il pensiero al soprannaturale. Giovinetto, Raffaello lavorò a Perugia e a Firenze e risentí l'azione del Perugino, di Leonardo, di Michelangelo, di Bartolomeo della Porta; nel 1508 fu chiamato da Giulio II a Roma, dove librandosi sull'ali del suo genio, attinse la perfezione originale dell'arte sua e formò col Buonarroti e col Bramante la nobile triade di artisti, onde quel pontificato è glorioso. La grande opera cui attese colà, furono gli af-

freschi simbolici e storici delle Stanze Vaticane, meravigliose composizioni, terminate sotto Leone X, nelle quali la vita del complesso esce fuori con perfetta unità dall'accordo delle singole parti, serena, drammatica, tragica, secondo la natura dei soggetti. Ma insieme egli veniva ornando d'altri affreschi le pareti d'alcune chiese romane; dipingeva la Galatea nella villa Farnesina di Agostino Chigi; seguitava a creare le sue incantevoli Madonne; decorava le logge Vaticane; dirigeva, erede dell'impresa del Bramante, la costruzione della chiesa di S. Pietro; intraprendeva un rilievo topografico di Roma antica; profondeva insomma per mille guise con operosità infaticata i tesori del suo genio multiforme. Da ultimo aveva posto mano a quel quadro della *Trasfigurazione*, che nella sua parte superiore, la sola compiuta dal grande artefice, mostra con la profonda espressione del divino, con la forza e l'armonia del colore, come Raffaello cercasse fino a' suoi ultimi giorni sempre nuovi mezzi di rappresentazione artistica. Ma gl'impedí di condurlo a termine la morte precoce.

La moralità e la religione nei primi decenni del secolo XVI.

6. Ai rapidi e gloriosi progressi delle arti e all'affinarsi delle esteriori costumanze non s'accompagnò nella Rinascenza un pari avanzamento della moralità; anzi la vita pubblica e privata italiana offre nel secolo XV e nella prima metà del XVI lo spettacolo d'un grande disordine morale.

Appaiono rilassati i vincoli della famiglia; trionfa sfacciatamente l'amore libero e sensuale, e degenera spesso in turpe laidezza; il danaro, la forza, la prepotenza sopraffanno la giustizia; la sete di vendetta arma non di rado la mano; la brama del godimento o dell'utile, anzi che un alto concetto del dovere, regge l'operare. Gli è che la base sovrumana data dal Cristianesimo alla morale, aveva perduto parte del suo vigore imperativo per l'affievolirsi del sentimento religioso e per il soverchiare, nella coscienza, degl'interessi mondani. La fede non era spenta, ma aveva cessato d'essere un sentimento gagliardo ed efficace e s'era tramutata in un'abitudine inerte. Risorgeva talvolta vivida e ardente nelle cittadinanze per una pubblica sventura o per la parola infiammata d'un predicatore di penitenza (come accadde a Firenze al tempo del Savonarola), o negli individui in qualche piú so-

lenne momento della vita; ma erano brevi e passeggeri ritorni. Solitamente la scrupolosa osservanza delle pratiche devote pareva bastevole omaggio alla religione, senza che a quella corrispondesse il culto interiore delle idealità sovrasensibili, sul quale prevalevano ormai le cure dei beni terreni. L'aspirazione alla beatitudine eterna non aveva piú tal forza da porre un freno alla ricerca dei godimenti umani, e accanto a sé tollerava il vigoreggiare d'un sentimento cui fomentavano la rinata letteratura antica e piú la rinata ed esagerata coscienza delle energie individuali, cioè l'amor della gloria, che è aspirazione alla perpetuazione ideale dell'esistenza terrena.

D'altro canto un nuovo fondamento della morale non s'era ancora potuto sostituire allo scosso fondamento religioso, perché le savie massime della filosofia antica rifiorenti dagli scritti di Cicerone e di Seneca nei nuovi trattati, non avevano riacquistato se non una vita letteraria, rettorica, e solo con un lungo lavorío di trasformazione e d'assimilazione potevano generare concetti e norme giovevoli alla pratica della nuova vita sociale.

Ben altrimenti operoso era, come sappiamo, l'ideale estetico che gli antichi avevano fatto conoscere agli italiani. Ed esso facilmente penetrava nel campo della morale, stornando la attenzione dall'intimo valore delle azioni e volgendola piuttosto al loro aspetto esterno. Il concetto del *buono* erasi oscurato dinanzi a quello del *bello*, e la parola *virtú* era venuta perdendo il suo significato cristiano, talché virtuoso si diceva chi sapesse comunque fronteggiare gli eventi in pace o in guerra, chi conseguisse molti prosperi successi, chi ostentasse liberalità e magnificenza.

Né a rinvigorire la fede e a ristabilire l'impero d'una piú rigida morale, valeva la Chiesa, che favorendo fin dal pontificato di Martino V (1417-1431) l'umanesimo, aveva indirettamente cooperato e cooperava a quella resurrezione di consuetudini e d'idee pagane, che dalla letteratura si diffondeva pur nella vita. Essa stessa s'era dovuta piegare al nuovo avviamento del pensiero, e cedendo alle necessità dei tempi quasi procurava di compensare collo splendore degli esterni apparati l'indebolirsi della sua autorità sulle coscienze.

Da Niccolò V a Leone X il fasto delle cerimonie e la magnificenza delle costruzioni andarono continuamente crescendo e uno spirito profano di paganità si diffuse in tutte le forme del culto. Inoltre la corruzione, che già nel medio evo aveva attirato sulla curia pontificia aspre censure anche da parte d'uomini pii e di caldi fautori della religione, s'era aggravata e diffusa. La simonia e il mercato delle indulgenze erano ormai piaghe inveterate della curia; con Sisto IV il nepotismo, piaga non nuova, era sorto a nuova e scandalosa audacia, e temperato o represso da Giulio II, rifioriva tristamente sotto i papi medicei; gli ecclesiastici, trasgredendo le leggi canoniche, davano spesso esempi deplorevoli di vita scostumata; anzi con Alessando VI s'era veduta la più sfacciata dissolutezza assidersi persino sulla cattedra di S. Pietro.

La Riforma.

7. Mentre nello splendido fiorire delle lettere e delle arti, nella paganità delle fogge, nell'indifferenza religiosa, nell'immoralità della vita trionfava in Italia il Rinascimento, in Germania Martino Lutero affiggeva alle porte della cattedrale di Wittemberga le sue novantacinque tesi (1517) e il 10 dicembre 1520 bruciava pubblicamente la bolla con cui Leone X lo condannava; fatti decisivi nella storia del pensiero e della coscienza umana, perché da essi ha principio quel moto religioso che sottrasse alla soggezione del Papato un buon terzo d'Europa.

La grande ribellione protestante, che proclamava la necessità di ricondurre il dogma alla primitiva purezza e di por fine ai disordini della Curia romana, non si propagò mai largamente e durevolmente in Italia, dove pure aveva avuto, massime per i suoi intenti disciplinari, tanti e sí nobili precursori. Qui le mancò quel vigoroso rincalzo che in Germania le venne dallo spirito nazionale insorgente contro l'egemonia, non soltanto spirituale, dell'elemento latino; le fu avverso il carattere stesso degli Italiani, proclivi a guardar freddamente le questioni religiose, e ripugnanti all'austerità delle nuove dottrine; e per la vicinanza del papato la repressione poté, ove accadde, essere pronta ed efficace. Tuttavia anche fra noi la Riforma ebbe un'eco non fievole e, mediatamente, un'azione poderosa sulla vita del pensiero.

Il desiderio d'un rinnovamento della coscienza religiosa e d'una restaurazione della disciplina ecclesiastica non s'era spento nel 1498 col Savonarola; è risorse nella società italiana piú gagliardo e diffuso allo scoppiare della rivoluzione protestante. Gli spiriti piú elevati e pii, uomini, donne, filosofi, letterati, ecclesiastici, si trovarono uniti nella comune aspirazione e si fecero propugnatori d'un ravvivamento del culto interiore e d'una riforma della Chiesa e dei costumi, che ristabilissero l'accordo, ormai dileguatosi, tra la fede e la vita. Quasi in ogni parte d'Italia nei piú eletti convegni s'agitavano le questioni teologiche sollevate in Germania e con piú calore d'ogni altra quella della giustificazione per mezzo della sola fede, che quantunque fosse il fondamento della protesta luterana, poteva tuttavia essere allora discussa liberamente anche da chi non volesse uscire dai confini della piú stretta ortodossia, perché non ancora definita dalla Chiesa. Né quei nobili spiriti, tra i quali primeggiava Gaspare Contarini, insignito nel 1535 della sacra porpora da Paolo III, volevano staccarsi da Roma; anzi vagheggiavano una conciliazione coi Protestanti, che ponesse fine allo scisma.

La reazione cattolica.

Sennonché falliti nella dieta di Ratisbona (1541) i tentativi d'attuare codesta generosa utopia, la Chiesa dominante, fatta conscia del pericolo che la minacciava, prese risolutamente il partito della resistenza, sicché venne a determinarsi, sotto Paolo III (1534-1549), quell'avviamento della politica religiosa dei Papi, che fu detto la Controriforma o la reazione cattolica, e che mise capo al Concilio di Trento. Gli spiriti piú moderati e conciliativi, come il Contarini, si ritrassero allora in disparte, ed altri, spinti dal fanatismo stesso dei Cattolici, si risolsero ad abbracciare le dottrine eterodosse. Cosí in alcune terre d'Italia, a Ferrara, a Modena, a Lucca, a Napoli, nell'Istria, si formarono alcuni piú o men validi aggruppamenti di protestanti, che però non tardarono ad essere sgominati dalle persecuzioni e dai roghi.

Dopo mille titubanze e tergiversazioni, il Concilio fu aperto a Trento nel 1545 e attraverso ad infinite difficoltà e discordie, dopo lunghe interruzioni e una passeggera traslazione a Bologna (1547), fu condotto a termine nel 1563, pontifi-

cante Pio IV. Esso determinò in modo immutabile e indiscutibile il dogma cattolico, raffermò l'autorità assoluta dei pontefici, ristabilì la disciplina ecclesiastica, decretò l'istituzione dei Seminari, onde s'avvantaggiò l'educazione del clero, regolò secondo norme fisse la liturgia, provvide alla moralità mediante leggi sulla celebrazione e l'indissolubilità dei matrimoni e pose freno alla stampa coll'istituzione dell'*Indice*. Il sentimento religioso rinnovato, come aveva spinto la Chiesa per la via delle riforme, cosí le porse vigoroso aiuto nella attuazione delle deliberazioni del Concilio. Apparivano dovunque uomini pii e ardenti di fede e di carità; erano stati di fresco fondati e si venivano fondando nuovi ordini religiosi; e la Chiesa, con finissima arte stringendo in una salda compagine quelle forze, le volse per diverse vie ai fini che intendeva raggiungere.

Lo zelo veramente cristiano che gli uni ponevano nell'esercizio del ministero ecclesiastico, nel governo delle scuole e in ogni opera di carità e ravvaloravano coll'esempio d'una vita austera; il fanatismo cieco e crudele di troppi altri, vòlto alla persecuzione e all'estirpazione dell'eresia dovunque essa s'annidasse o paresse annidarsi; e quindi le sospettose inquisizioni, l'intòlleranza meticolosa, le repressioni spietate del Santo Ufficio, istituito fino dal 1542, l'ardore battagliero e la furia d'espansione dei Gesuiti, la cui regola era stata approvata nel 1539 da Paolo III, tutto ciò valse a condurre a compimento l'opera della reazione cattolica e a cambiare in poco piú di mezzo secolo l'aspetto della vita italiana.

La disciplina e la moralità del clero alto e basso furono realmente migliorate; fu arrestato il diffondersi della riforma luterana; costumanze e tendenze che palesemente contrastavano colla religione cristiana, furono represse o soffocate; uno spirito d'ascetismo e di pietà tornò o parve tornasse ad alitare nel mondo. Ma la Chiesa, irrigiditasi in dogmi e in forme stabilmente definite, perdette quella pieghevole « adattabilità » per cui dianzi aveva facilmente seguito la graduale trasformazione del pensiero e del costume; il terrore dell'Inquisizione, che su tutto vigilava e tutto aduggiava, educando gli spiriti ad uno studio menzognero delle apparenze, falsò

il carattere e instaurò il regno dell'ipocrisia; fra le strettoie dell'assolutismo papale, alleato del bigotto assolutismo spagnuolo, andò perduta la libertà del pensiero e della coscienza.

8. Influenza notevole ebbe senza dubbio la reazione cattolica nella letteratura, non tale però che questo moto religioso possa essere considerato come la causa della decadenza letteraria. Esso valse soltanto ad accelerare e in parte a dirigere una trasformazione che per fatalità ineluttabile s'era già preparata e si veniva compiendo.

La letteratura e le arti dal 1510 al 1580.

Già nel decennio che corse fra il 1530 e il '40, la letteratura, anzi le arti tutte cominciarono a grado a grado ad assumere quell'aspetto che rassodatosi via via nei tempi immediatamente successivi, mantennero fin verso il 1580, fino a che i fronzoli e le aberrazioni della decadenza, insinuandovisi con lento processo, non riuscirono a mutarlo. La vitalità esuberante e spontanea, di che letteratura e arte erano state belle nel pieno fiorire del Rinascimento, si compose gravemente nella pacatezza d'una studiata perfezione; alla maturità agile e rigogliosa, ancora avvivata dai guizzi della gioventù, sottentrò la maturità seria e contegnosa, attristata dai segni forieri della vecchiaia.

L'architettura, pur senza perdere della sua grandiosità, si piegò alla tirannide delle regole classiche e adagiatasi in certi tipi fissi, divenne più fredda e compassata. Era il tempo dei grandi teorici, di Giacomo Barozzi detto il Vignola, dello Scamozzi, del Serlio, d'Andrea Palladio da Vicenza. La scultura declinò rapidamente al manierismo o alla vacua imitazione delle audacie michelangiolesche. Nella pittura venne a mancare quella bella armonia fra il pensiero e la forma, ch'era stata sua gloria nell'età precedente, e prevalse la ricerca dell'effetto, dei grandi e artificiali raggruppamenti di figure, delle pose senza motivo faticose, dei contrasti di luce. Solo la scuola veneziana non tralignò e diede ancora all'arte nomi come quelli di Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1519–1594) e di Paolo Caliari detto Veronese (1528–1588), e opere come quelle che adornano le sale del palazzo dei Dogi a Venezia.

Il florido e vigoroso umanesimo del primo Cinquecento

intristí nell'imitazione gretta e pedantesca o prese un avviamento critico e filologico. Il culto esagerato delle regole e dei modelli classici e l'ammirazione per gli stessi scrittori italiani piú antichi diedero bensí alle opere letterarie una linda eleganza di forma quale non s'era mai veduta e forse non si vide piú cosí universalmente diffusa; ma vincolarono la libertà della creazione fantastica. All'aura morta delle Accademie, che non tardarono a pullulare, la letteratura s'immiserí negli scherzi melensi o sguaiati, nelle polemiche vuote, nelle discussioni e nelle cicalate ora dottamente pesanti ed ora frivole malgrado il solenne atteggiamento. A Firenze essa poté per la sua stretta connessione colla lingua e col pensiero del popolo, mantenere ancora una cotale non sgradevole vivacità; ma questa degenerò facilmente in una sbrigliata scapestreria. Insomma se la decadenza non era peranco sopravvenuta, la condizione della letteratura era però simile a quella di chi, arrivato con lena baldanzosa sopra un'alta spianata, vi si vada sollazzando sonnacchioso e talora rasenti con inconsapevole temerità il precipizio.

La letteratura e la Controriforma.

9. A questa condizione di cose si sarebbe giunti e in parte si giunse infatti pur senza la reazione cattolica, solo per il progressivo indebolirsi dei primitivi impulsi del Rinascimento. Per effetto della reazione rifiorirono gli studi di teologia e di storia della Chiesa; si moltiplicarono sí nella prosa e sí nella poesia le opere d'argomento ascetico o comunque sacro; il sentimento religioso rinnovato s'affermò, sincero o artificiale che fosse, quasi in ogni genere letterario; dottrine filosofiche, morali, scientifiche accettate e patrocinate dalla Chiesa soppiantarono le libere speculazioni dei pensatori, e nella letteratura amena si venne manifestando la tendenza a nascondere le immagini voluttuose sotto un velo di svenevole sentimentalità. Dalla mitologia classica si continuarono a trarre soggetti e ornamenti, ché non si poteva troncare d'un subito un'abitudine inveterata; ma al classicismo venne meno quella vita feconda cui lo aveva tratto il Rinascimento, ed esso, imprigionato strettamente nell'ambito dell'arte decorativa, finí coll'essere una semplice fonte di formule poetiche, delle quali la Chiesa non aveva nessun motivo d'impaurirsi.

La censura vigilava sui nuovi libri, che dovevano essere sottoposti alla sua approvazione prima d'essere stampati. Gli autori torturare il loro pensiero per cansare o per vincere gli scrupoli di censori sottili, ombrosi, talvolta ignoranti; sopprimere, modificare, cambiare frasi e parole. Erano specialmente spiate e prese di mira le idee eretiche o che anche lievemente puzzassero d'eresia, le frasi e le parole che potessero essere tratte, anche in mala fede, a significato ereticale, i giudizi o i racconti che potessero sonare offesa all'onore del clero o ne rivelassero le magagne. All'immoralità non si dava grande importanza; anzi verso le scritture indecenti o licenziose s'usò una mitezza che fa meraviglia.

L'Indice dei libri proibiti.

Secondo questi criteri fu compilato fin dal 1549 e stampato a Venezia un catalogo dei libri di cui la Chiesa proibiva la lettura; ma, come s'è accennato, tale materia fu disciplinata con norme fisse solo dal Concilio di Trento, che istituí la *Congregazione dell'Indice,* propaggine del Santo Uffizio. Molti *Indici* di libri proibiti furono pubblicati nel secolo XVI. In essi sono registrate non solo tutte le nuove opere italiane e straniere che via via venivano in luce senza l'approvazione della censura, ma anche molte opere che per l'innanzi erano state stampate piú e piú volte ed erano corse liberamente per le mani di tutti. Cosí la Chiesa procurava di scemare l'efficacia della letteratura fiorita nelle età precedenti. E i libri proibiti erano accanitamente ricercati nelle case dei privati e nelle botteghe dei librai, sequestrati e talvolta, come accadde sotto il terribile Paolo IV, bruciati nelle pubbliche piazze, mentre chi ne era scoperto possessore veniva sottoposto a processo. Di alcuni scrittori, come del Machiavelli, d'Erasmo da Rotterdam, dell'Aretino, non solo erano proibiti gli scritti, ma era perfino vietato di pronunziare il nome; d'altri, tutte le opere o alcune erano proibite finché non fossero state corrette *(donec corrigerentur)* secondo gli intenti della Congregazione.

Furono cosí messe a stampa molte edizioni « espurgate », dove le vecchie opere della nostra letteratura compaiono ritoccate o rassettate o mutilate, talvolta con grossolana disinvoltura e quasi sempre con successo poco felice; perché a dar

carattere cristiano ad un libro che originariamente non l'abbia, non possono certo bastare alcuni, siano pure audaci, troncamenti e la sistematica sostituzione di certe parole che paiano aver sapore di paganesimo o d'empietà, con altre apertamente ortodosse (p. es. *fato, fortuna* con *Provvidenza*). Famosa è la rassettatura del *Decameròn*, compiuta per desiderio di Cosimo I da teologi della corte pontificia, designati da Pio V, e da quattro letterati di Firenze, tra i quali primeggiò Vincenzo Borghini. Mentre quelli, sopprimendo o mutando, tolsero tutti gli accenni a cose di religione e a persone di Chiesa, questi con buona critica si studiarono di restituire alla vera lezione le parti del testo risparmiate dalla censura ecclesiastica; e in questo nuovo assetto il *Decameròn* fu primamente stampato a Firenze dai Giunti nel 1573.

I caratteri e gli avviamenti vari della letteratura nostra nel Cinquecento abbiamo qui rappresentati sommariamente e per cenni generici. Li impareremo a conoscere meglio, studiando partitamente nei prossimi capitoli gli svolgimenti e le manifestazioni del pensiero letterario italiano in quel secolo.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VII. U. A. Canello, *Storia della letterat. ital. nel secolo XVI*, Milano 1880. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II. F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano 1902. P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, 2.ª ediz. Milano 1895-96, voll. 3. *Introduzione* e Lib. I, cap. IX. G. Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, discorsi IV e V, nelle *Opere*, vol. I. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, traduz. dal tedesco, 2.ª ediz. italiana accresciuta per cura di G. Zippel, Firenze 1899-1901, in 2 voll., opera d'importanza capitale. *La Vita italiana nel Cinquecento*, Milano 1894, conferenze. — 3-5. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI: *La scultura del Quattrocento*, Milano 1908; vol. VII: *La pittura del Quattrocento*, in 4 parti, Milano 1911-15. E. Müntz, *L'arte italiana nel Quattrocento*, Milano 1894, e *L'età aurea dell'arte italiana*, Milano 1895, traduz. dal francese. G. Natali e E. Vitelli, *Storia dell'arte ad uso delle scuole e delle persone colte*, 4.ª ediz., vol. II, Torino 1914. L. Serra, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1908. — 7. E. Masi, *La riforma in Italia*, conferenza, in *La vita ital. nel Cinquecento*, pag. 53 sgg., e *La reazione cattolica*, in *La Vita ital. nel Seicento*, Milano 1895, pag. 57 sgg. C. Cantù, *Gli eretici d'Italia*, Torino 1865. — 9. C. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Parigi 1884.

CAPITOLO VI

L'umanesimo e la lingua volgare nel Cinquecento

1. Frutti dell'umanesimo quattrocentistico. La stampa. Aldo Manuzio. — **2.** Gli studi del mondo classico nei primi quarant'anni del secolo XVI. Il ciceronianismo. — **3.** Roma e Leone X. — **4.** La poesia latina. Poemi religiosi di Battista Mantovano e del Sannazzaro. — **5.** Marco Girolamo Vida. — **6.** La poesia descrittiva e didascalica latina. Girolamo Fracastoro. Lo *Zodiacus Vitae* di Marcello Palingenio. — **7.** La lirica latina: Gio. Cotta, A. Navagero, M. A. Flaminio. — **8.** Gli studi classici dal 1540 al 1580: fine del ciceronianismo, la poesia latina, gli studi filologici e storici sull'antichità. — **9.** Ultimi contrasti fra il volgare e il latino. Le prime grammatiche e i primi vocabolari del volgare. — **10.** Pietro Bembo e le sue *Prose della volgar lingua*. — **11.** Teoria linguistica del Castiglione e di Giangiorgio Trissino. — **12.** La questione della lingua nel secolo XVI.

Frutti dell'umanesimo del Quattrocento.

1. L'umanesimo, iniziato dal Petrarca, vigorosamente fomentato dal Poggio, disciplinato dal Valla, fatto strumento d'arte squisita dal Poliziano e dal Pontano, compiva e coronava tra lo scorcio del secolo XV e i primi quattro decenni del secolo XVI la sua opera, che fu essenzialmente rinnovamento dell'arte. L'età delle grandi scoperte letterarie era finita; studi assidui e sagaci avevano migliorato il testo e spesso appurata la retta interpretazione dei classici latini; le regole della sintassi e dello stile, tratte fuori dal Valla, avevano dato un saldo e uniforme fondamento di correttezza alla libera e multiforme imitazione; gli studi ellenistici avevano ripreso il posto che loro si conveniva tra gli *studia humanitatis* (vedi p. 7). E alla diffusione dei risultamenti cui era pervenuto e via via giungeva quel moto erudito, conferiva potentemente la grande invenzione, che nata in Germania aveva trovato fin dal 1465 ospitalità anche in Italia.

La stampa.

A Subiaco, a Roma, a Venezia, a Milano, a Verona, a Firenze e quasi in ogni altra città dove la vita intellettuale non languisse, s'erano infatti piantate officine tipografiche e i torchi rapidamente operosi moltiplicavano gli esemplari delle antiche e delle nuove scritture, sotto il vigile occhio degli umanisti, revisori e correttori dei testi. Nel ventennio che corse dal 1494 al 1514, Venezia fu il principal centro onde la stampa irradiò nuovamente sul mondo la luce dell'antica civiltà.

Aldo Manuzio

In quegli anni infatti esercitò a Venezia la sua attività feconda Aldo Pio Manuzio da Sermoneta presso Velletri (1450-1515), il piú famoso tra i tipografi del Rinascimento. Per merito suo gli scrittori greci, dei quali solo quattro erano stati fin allora stampati nel testo originale, andarono per il mondo parlando la loro propria lingua, e i latini e gli italiani poterono esser letti in edizioni eleganti e corrette. Dotato di quel buon gusto ch'era comune nell'età sua, Aldo perfezionò l'arte tipografica inventando e usando i bei tipi che imitano il corsivo delle scritture, e dando voga al maneggevole formato in ottavo, tanto piú comodo degli *in folio* faticosi. Educato all'umanesimo nelle scuole di Roma e di Ferrara, egli pose inoltre ogni cura affinché le sue edizioni, com'erano nitide e belle, cosí offrissero anche testi accuratamente costituiti mediante il confronto di buoni codici e l'uso di savi canoni critici.

Ad apprestarli e a vigilarne la stampa attendeva, con Aldo stesso, una nobile schiera di grecisti e latinisti, ch'egli aveva raccolto intorno a sé in un'accademia di filelleni dotta e laboriosa. Ne facevano parte Giambattista Cipelli detto l'Egnazio, il pistoiese Scipione Forteguerri (grecamente, Carteromaco), il cretese Marco Musuro, primo editore, pei tipi aldini, di Platone (1513), e molti altri. Gli statuti, dettati dal Carteromaco, prescrivevano che vi si parlasse sempre greco, e le geniali radunanze in casa d'Aldo a S. Agostin erano frequentate dai dotti forestieri che visitavano Venezia; mentre principi ed eruditi, non pur italiani, ma tedeschi, francesi, polacchi, tenevano corrispondenza col grande tipografo-filologo, lo sollecitavano a mandar loro le

primizie delle sue edizioni (spesso memorande nella storia dei testi), e gli davano o ne ricevevano consigli ed aiuti. Aldo morì nel 1515, lasciando ai compagni d'arte un esempio nobile e fecondo e nella famiglia una tradizione d'operosità e di dottrina, che rifiorendo nel figliuolo Paolo e nel nipote Aldo il giovane, rese onorato il nome de' Manuzi per tutto il secolo XVI.

Gli studi del mondo classico fino circa il 1540.

2. Dalle cattedre universitarie, lettori famosi di rettorica, d'eloquenza e di poesia propagavano e ravvaloravano sempre piú l'amore per gli studi del mondo antico greco e latino. Le biblioteche e i musei che papi, principi e privati cittadini venivano formando e via via arricchendo, offrivano a quegli studi ogni sorta di materiali e di aiuti. Se le scoperte letterarie ristavano, l'ardore che si poneva nella ricerca di statue, di medaglie, di cammei, di monete, d'iscrizioni, aveva pur sempre di che essere appagato, e le eccelse opere di scultura che si venivano dissotterrando, come per es. il gruppo di Laocoonte (1506), rinfocolavano l'ammirazione per la bellezza antica.

Alcuni eruditi, come Celio Calcagnini (1479-1541) e Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), raccoglievano gran copia di notizie a illustrazione della storia, della mitologia, della geografia, dell'arte e delle istituzioni antiche e ne compilavano libri di varia natura e di varia estensione, utili certamente e ammirevoli per la vastità della dottrina, ma farraginosi e in piú parti inesatti. Per verità lo spirito critico negli studi classici languiva; e la filologia, come noi la intendiamo, come pura ricostruzione e rievocazione del mondo e del pensiero antichi, non annoverò in Italia nei primi quarant'anni del secolo cultori che degnamente continuassero l'opera d'un Valla e d'un Poliziano. Sull'avviamento scientifico prevaleva l'avviamento pratico, e la domestichezza coi classici era ricercata soprattutto come mezzo per rinnovare in altre opere letterarie le loro grazie di stile e di lingua. Quindi i trattati di rettorica e di stilistica, che furono allora composti in buon numero; quindi i primi vocabolari latini, dovuti al bergamasco Ambrogio da Calepio (dal cui nome i dizionari furono detti *calepini*); quindi le vivaci polemiche intorno alle norme da seguirsi nello scrivere prosa latina.

Il ciceronianismo.

Fin dai primordi del secolo precedente Gasparino Barzizza, umanista bergamasco, s'era fatto apostolo dell'imitazione ciceroniana, e le sue dottrine stilistiche avevano trovato allora e di poi largo consenso d'approvazioni; talché tutta una scuola di scrittori non vedeva proprietà né eleganza fuori del latino dell'Arpinate e si studiava di non discostarsi da lui nella scelta e nell'uso delle parole, delle formule, dei modi, e di riprodurre gli andamenti, i giri, i numeri del suo periodare. Altri combatterono vigorosamente, e nella teoria e nella pratica, codesta esclusiva imitazione d'un unico modello, e fautori della varietà e della vivezza, propugnarono una libertà stilistica che consentisse agli scrittori d'attingere parole e locuzioni da autori d'ogni età e perfino di crearne di nuove, quando occorresse alla chiara e precisa espressione del pensiero; cosí che lo stile venisse ad essere l'immagine di chi scriveva e non una fredda scimmiottatura d'un modello determinato. Ma quantunque voci assai autorevoli, come quella del Poliziano, si levassero a sostenere questi principî eclettici, tuttavia il ciceronianismo finí col trionfare nel ventennio tra il 1510 e il 1530, e lo studio della maggior parte dei prosatori fu tutto in procurar di rivestire il pensiero, anche a costo di sfigurarlo e falsarlo, di quelle forme che al grande romano correvano invece spontanee alla penna. Le epistole e le orazioni latine, scritte in gran copia in quel tempo, spesso non hanno altri pregi che la purezza della lingua, l'impeccabile lindura dello stile e la sonora rotondità del periodo: pregi di forma, ai quali bizzarramente contrastano i rancidumi o la puerilità o la tenuità della contenenza.

Principal rocca del ciceronianismo fu Roma, dove piú gagliardo dominava, com'è ben naturale, quel sentimento della *romanità pagana,* che aveva la sua espressione estetica nella fedele e pura riproduzione del grande modello e quindi in un inappuntabile travestimento pagano del pensiero e dei concetti moderni. Là un giovane belga, Cristoforo Longolio, « un barbaro » che aveva osato venire a Roma per desiderio di connaturarsi il buon gusto e il genio della latinità, fu citato a giudizio dinanzi al Popolo e al Senato, come reo di of-

fesa alla maestà sacra di Roma (1519), per certa sua giovanile orazione in lode dei Franchi; né l'aver fatto ammenda del fallo in cinque altre solenni orazioni e la protezione del pontefice stesso e dei letterati piú autorevoli bastarono a stornare dal suo capo la tempesta; onde miglior partito gli parve lasciare improvvisamente la città eterna, che affrontare la disputa fattasi aspra e velenosa. E là il ciceronianismo ebbe sanzione che noi diremmo ufficiale, quando Giovanni de' Medici fu inalzato al trono pontificio, e prima ancora d'uscire dal conclave, elesse a suoi segretari Pietro Bembo e Jacopo Sadoleto, due apostoli della pura imitazione ciceroniana contro l'eclettismo tacciato di barbarie, due latinisti d'irreprensibile eleganza. Cosí Leone X poté gustare rinnovate le grazie dell'eloquenza antica nei *brevi* che uscivano dalla sua cancelleria.

Roma e Leone X.

3. Figlio di Lorenzo il Magnifico, egli aveva redato dal padre un sentimento vivo della bellezza e l'amore delle lettere e delle arti, e fu mecenate splendido e fastoso, tale insomma da meritare che dal suo nome s'intitolasse quell'età. Per vero Leone X in parte non fecè se non promuovere e seguitare l'attuazione dei grandi disegni artistici di Giulio II, e quanto alla letteratura, non sempre diede prova di gusto fine e di retto giudizio. Ma certo si è che non mai in sí gran copia come sotto il suo pontificato, affluirono a Roma i letterati d'ogni risma, alcuni chiamati da lui, i piú accorsi per godere dell'inesauribile prodigalità del pontefice. Erano eruditi, grammatici, poeti di ricca e tersa vena, scombiccheratori di versi lutulenti, improvvisatori, buffoni. Leone con medicea versatilità dava ascolto a tutti, ma in particolar modo si dilettava della compagnia di questi ultimi e volontieri prendeva parte ai loro scherzi o faceva loro certe burle, quanto comiche altrettanto poco cristiane. Voleva godere allegramente la vita e si compiaceva assai di feste, di giochi, di banchetti, di cacce; ma sapeva insieme comparire in pubblico con tutta la solenne dignità che s'addiceva al suo ufficio e con quello splendore d'apparati che i tempi fastosi richiedevano; e sapeva usare la sua munificenza in opere veramente utili alla cultura, quali furono la fondazione d'un

collegio sul Quirinale, dove giovani greci erano mantenuti e educati, l'incremento della biblioteca Vaticana e le cure date allo Studio, dove condusse a leggere insigni eruditi.

La poesia latina.

4. Se la corte magnifica del papa mediceo e le adunanze geniali che solevano tenersi nei palazzi e nei giardini dei prelati e dei signori amanti delle lettere, richiamarono a Roma, quali per brevi visite e quali a stabile dimora, poeti d'ogni parte d'Italia (ne rassegna la lunga schiera Francesco Arsilli in un poemetto latino), e se dal lucro e dagli onori che Roma prometteva, piú che da natural vena o da un'ispirazione sincera, molti, troppi furono mossi a bazzicar colle Muse, ai progrediti studi della lingua e delle opere letterarie degli antichi si deve la bella fioritura di cui la poesia latina s'allietò nei primi quarant'anni del secolo XVI, quando tra la folla dei verseggiatori mediocri o addirittura cattivi, un numeroso manipolo di poeti latini seppe segnalarsi per l'abilità con cui rinnovava le pure eleganze dei classici.

Uso della mitologia nella poesia religiosa

Come i pittori del Quattrocento, tutti intenti a ritrarre nelle loro opere la realtà, non si facevano scrupolo di rappresentare le scene degli Evangeli con un naturalismo che può talvolta sembrare perfino irriverenza, cosí i poeti del primo Cinquecento, tutti infatuati dell'imitazione classica, non si peritavano d'ammantare soggetti cristiani d'un classico paludamento. Il sentimento religioso s'era, come sappiamo, fatto piú umano, piú tollerante, piú superficiale, e i poeti credevano di non poter rendere alla religione omaggio piú alto che celebrandone i misteri nelle forme perfette dell'arte greca e latina.

Poemi sacri di B. Mantovano

Il carmelitano Battista Spagnuoli, detto Battista Mantovano (1448-1516), autore fecondissimo e dai contemporanei troppo esaltato, di poemi, di egloghe, di epigrammi, di selve latine, fece grando sfoggio d'ornamenti e di finzioni mitologiche, narrando nelle sue *Parthenicae* la vita di Maria e di altre sante vergini. Anche nel *De partu Virginis* del Sannazzaro, pubblicato, come s'è detto, nel 1526 (cfr. pag. 49), il contrasto delle invenzioni pagane colla materia diviene talvolta, secondo il nostro gusto, stridente. Dei tre libri nei quali

e del Sannazzaro.

è diviso, i due primi narrano i fatti dell'umano riscatto dall'Annunciazione alla nascita del Redentore; l'ultimo descrive l'esultanza del Cielo e l'adorazione dei pastori e si chiude con un lungo discorso del fiume Giordano, il quale rammemora una profezia di Proteo sul rinnovamento del mondo per opera di Cristo. Qui la mitologia fa veramente parte della macchina del poema; nel resto però ha quasi sempre ufficio ornamentale ed entra a modo di reminiscenza o per via di similitudini o in grazia della voluta purezza classica della lingua. La fresca vivacità delle descrizioni e delle immagini, l'elegante sobrietà e la plastica efficacia della dizione, e la virgiliana armonia del verso danno al *De partu Virginis* una vaghezza incantevole. Sennonché il racconto evangelico, semplice e ingenuo, perde gran parte della sua poesia rivestito della pompa magnifica dell'arte antica.

M. G. Vida.

5. Molti altri poemi d'argomento religioso vennero in luce in quei primi decenni del secolo XVI; ma qui merita d'essere ricordata, come esempio d'un'epopea cristiana che non indegnamente precorre il *Paradiso perduto* del Milton e il *Messia* del Klopstock, solo la *Christias* del cremonese Marco Girolamo Vida (1485 circa-1566). Canonico regolare lateranense e protonotario apostolico, questi visse a Roma dagli ultimi anni del pontificato di Giulio II sino forse alla morte di Clemente VII, dal quale fu creato (1532) vescovo d'Alba. Fu uomo d'indole mite, di costumi, fra la corruzione del suo tempo, illibati, sinceramente religioso, con austera coscienza devoto ai doveri del suo ufficio; partecipò al Concilio di Trento e vegliò con zelo assiduo all'estirpazione dell'eresia.

La *Christias*

Il poema, cui pose mano nel 1519 per eccitamento di Leone X e che pubblicò solo nel 1535, canta in sei libri il gran dramma della Redenzione dalla nascita alla morte di Cristo, con irreprensibile purezza d'eloquio e nobile altezza di stile, senza la pompa altisonante del Sannazzaro. Il Vida attinge naturalmente la materia dai Vangeli, ma nell'organamento del poema, nell'invenzione di qualche episodio, in molti tratti d'indole fantastica o descrittiva, nell'elocuzione, nella verseggiatura ormeggia Virgilio, evitando però di rivestire il racconto cristiano di pagane finzioni. La mi-

tologia non entra nella *Cristiade*, se non in quanto lo richieda la purezza classica dell'idioma latino. Belli d'un'eleganza fine, eppure non ricercata, e d'una felice ricchezza d'immagini sono anche i minori poemetti del Vida: la *Scacchia ludus,* dove con ammirevole varietà e chiarezza è descritta una partita a scacchi tra Apollo e Mercurio; i due libri sulla cultura dei bachi da seta *(Bombyces)* e i *Poeticorum libri tres* intorno alla poesia epica; esempi egregi di due generi con lieta fortuna sperimentati dai poeti latini del Cinquecento, il descrittivo e il didascalico.

La poesia descrittiva e didascalica latina.

6. Di poemetti descrittivi vaghissimi non ha infatti penuria quel secolo. Alcuni, come il *Benacus* e il *Sarca* di Pietro Bembo, ritraggono con isplendidi colori e con intonazione soavemente idillica spettacoli naturali; altri, come il *Laocoon* di Jacopo Sadoleto, che il Lessing reputava degno d'un classico, descrivono opere d'arte con evidenza scultoria. Ma particolare predilezione ebbero i latinisti d'allora per la poesia didascalica, che offriva loro l'ambita occasione di mostrare con quanta abilità essi sapessero maneggiare la lingua morta e con qual disinvolta eleganza piegarla all'esposizione di materie aride, astruse e non mai poeticamente trattate dagli antichi. La teologia, la metafisica, la logica, la fisica, l'alchimia, l'astrologia, la medicina diedero gli argomenti a quei non meno audaci che esperti dominatori della forma, pei quali la materia era nulla, l'atteggiarla e foggiarla artisticamente l'unico intento serio.

Elegante e in qualche parte anche vivamente colorito è, per es., il poema teologico *De animorum immortalitate* di Aonio Paleario da Veroli nel Lazio, lettore d'eloquenza greca e latina a Lucca e a Milano (1546-1567); ma piú che per il suo poema, l'autore va famoso per la sua tragica fine eroicamente incontrata a Roma nel 1570, come reo di aver accettate e propugnate le opinioni dei novatori protestanti. Invece la fama del veronese Girolamo Fracastoro verdeggia ancora appunto per l'opera sua di poeta latino e principalmente per il poema didascalico *Syphilis, sive de morbo gallico.*

Discepolo, nello Studio di Padova, di Pietro Pomponazzi,

del grande filosofo che dalle dottrine aristoteliche assorgeva a libere e ardite speculazioni originali, il Fracastoro fu insigne tra i medici e gli scienziati della sua età. In gioventú seguí l'Alviano nelle spedizioni militari e dopo la battaglia d'Agnadello (1509) si ritrasse a vivere a Verona e piú di sovente nella sua villa sul delizioso colle di Incaffi presso il Garda. Fu medico del Concilio di Trento e morí settantenne nel 1553. Nel suo poema, diviso in tre libri e messo a stampa nel 1530, egli trattò dell'immondo contagio che infieriva in Italia dagli ultimi anni del secolo XV; dell'origine, dei sintomi, della diffusione, dei rimedi; con lingua e stile di pura classicità, serbando un onesto decoro, adornando il suo dire di descrizioni pittoresche, di commoventi episodi e di finzioni mitologiche, che arieggiano quelle del Pontano senza però uguagliarne la grazia e la spontanea vivezza. G. Fracastoro.

Un posto appartato fra i didascalici latini del secolo XVI spetta a Pier Angelo Manzolli dalla Stellata presso Ferrara, noto sotto il nome anagrammatico di Marcello Palingenio Stellato. Nel suo poema, messo a stampa intorno al 1535 e intitolato *Zodiacus vitae,* perché ciascuno dei dodici libri porta in fronte il nome d'una delle costellazioni zodiacali, egli tenne rivolta l'attenzione piú che alla forma, alla sostanza; si piacque d'usar largamente personificazioni simboliche di carattere medievale e non curò affatto la castigatezza della lingua e dello stile. Vi sono esposti senz'ordine ammaestramenti di vita saggia e felice e teorie morali, metafisiche, astronomiche derivate dai filosofi antichi o dalla dottrina e dalle superstizioni cristiane, con molte digressioni intese a satireggiare, direttamente o mediante lucianesche finzioni, i costumi degli ecclesiastici, dei signori e dei dotti. In piú luoghi vi palpita un vero sentimento religioso, ma questo non valse a salvare l'autore dalla postuma persecuzione del Santo Uffizio (ché le sue ossa furono disseppellite e arse), né dalla proibizione il libro, dove sono professate certe dottrine magiche dei neoplatonici, che la Chiesa condannava come eretiche. Perciò esso ebbe onore di larga diffusione e di traduzioni nelle lingue moderne solo nei paesi protestanti, in ispecie in Germania. P. A. Manzolli.

La lirica latina.

7. Se i poemi didascalici latini del secolo XVI per lo piú non sono altro che felici esperimenti di lingua e di stile, nella lirica invece la forma perfetta s'accompagna ad una contenenza seria e viva; spesso nella lirica amorosa, più di rado nella poesia encomiastica e nella poesia politica d'occasione. Abbondano gli epigrammi di svariatissimo argomento, ai quali furono modelli Marziale e l'*Anthologia* e che nella loro facile brevità s'adattavano cosí alle necessità dell'improvvisazione come all'espressione meditata dei pensieri sottili e ingegnosi, graditi al mondo galante. In buon numero s'incontrano le egloghe, le epistole, le odi, le satire foggiate sugli esempi di Virgilio, d'Orazio, di Catullo, di Giovenale. Primeggia fra tutte le forme della rinnovata lirica l'elegia, che tempera garbatamente di grazia tibulliana la facilità di Ovidio e si piega sia alla manifestazione, talvolta lasciva, dell'amore, e sia alla piana trattazione d'argomenti usuali, alle confessioni degli interni contrasti, all'effusione dei puri affetti domestici, all'espressione dei sentimenti suscitati dagli spettacoli naturali. La sincerità dell'ispirazione infonde novella vita alle eleganze antiche, rifiorenti con ispontaneo rigoglio.

Nella prima metà del secolo il numero dei lirici latini è assai grande. Pochi sono gli scrittori che non abbiano diritto almeno per un componimento, d'essere annoverati in quella schiera, e alcuni tra coloro la cui fama è precipuamente raccomandata ad opere volgari, come ad esempio l'Ariosto, il Berni, il Bembo, il Castiglione, il Molza, vi occupano pure un posto assai onorevole. Ma di Giovanni Cotta, di Andrea Navagero, di Marcantonio Flaminio suonano cari i nomi a chi serbi vivo il culto dell'arte, per le loro liriche latine, sopra tutte le altre, elegantissime.

G. Cotta.

Il Cotta da Vangadizza presso Legnago, fu tra quei letterati che il condottiero Bartolomeo Alviano volle aver nel suo seguito, e dopo la battaglia di Ghiaradadda fu da lui inviato a Giulio II a Viterbo, dove morí nel 1510 non ancora trentenne. Nei suoi carmi (odi, elegie, endecasillabi) il sentimento amoroso palpita caldo e sincero e la vivace fantasia popola d'immagini colorite i versi scorrevoli ed armoniosi.

Né è muta la corda dell'amor patrio, al quale s'ispira l'ode per la vittoria riportata dall'Alviano sugli Imperiali in Cadore nel 1508.

A. Navagero.

Il patrizio veneziano Andrea Navagero (1483-1529), storiografo della repubblica, custode della libreria lasciata dal Bessarione a S. Marco (vedi pag. 7), ambasciatore in Spagna ed in Francia, va segnalato principalmente per il felice magistero con cui seppe rendere nelle liriche latine la poesia della natura. Nelle sue egloghe — un genere che solitamente appare freddo e convenzionale — e meglio nei *Lusus,* brevi componimenti di vario metro, sono rappresentate con efficace naturalezza piccole scene idilliche, dalle quali spira un profumo di primavera fresca e soave.

M. A. Flaminio.

Assai più fecondo del Cotta e del Navagero, dei quali è scarso il patrimonio poetico, fu Marcantonio Flaminio da Serravalle nel Trevisano (1498-1550), anima seria, mite e proclive al misticismo, che si sentí attratta dalle opinioni dei novatori, ma si tenne ligia all'ortodossia, quando la lotta fra la Chiesa e i Protestanti si determinò nettamente. Il Flaminio attese anche a studi filosofici e teologici e parafrasò in versi giambici trenta salmi. Ma artefice squisito egli si mostra negli otto libri de' suoi Carmi, belli per la corretta purezza del disegno e la morbidezza del colore. Una nota di tenera accorata melanconia domina tutta l'opera sua di poeta, cosí che egli riuscí meglio che altrove negli epitafi del IV libro per la giovinetta Jelle, morta consunta da un amore sfortunato.

Gli studi classici dal 1540 al 1580.

8. Nel 1528 il *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam metteva a rumore il consorzio dei letterati italiani. È un dialogo nel quale il grande pensatore ed erudito olandese combatte colle armi terribili del ragionamento e della canzonatura il ciceronianismo, quel travestimento pagano e classico delle idee cristiane e moderne, per cui si diceva *Juppiter Optimus Maximus* in luogo di *Pater, Apollo* per *Christus, Diana* per *Virgo*, *legati* per *apostoli*, *praesides provinciarum* per *episcopi*, ecc., e quel feticismo della forma che conduceva a sacrificare a questa i concetti. Egli riprendendo i principî del Poliziano, propugna la libertà dello stile

Fine del ciceronianismo.

latino e la corrispondenza della forma alle tendenze, ai sentimenti, ai bisogni moderni. L'ardito libello di Erasmo sollevò grandi proteste in Italia e fuori; ma quelle idee a poco a poco si fecero strada, e nelle dispute calorose che seguirono, trovarono sostenitori anche fra gli eruditi italiani e francesi; talché a mezzo il secolo XVI il ciceronianismo poteva dirsi finito. Nel 1556 un grande latinista francese, Marcantonio Mureto, poteva asserire che del gran plauso ottenuto dagli eleganti ciceroniani dei primi decenni del secolo non durava neppure l'eco, e proclamare « lavoro veramente durevole e apprezzato dai posteri solo il lavoro di emendazione e dilucidazione dei classici ». Cosí il regno della forma finiva e ricominciava quello della critica.

La poesia latina.

Buon numero di poeti latini annovera la storia letteraria anche nella seconda metà del Cinquecento; ma le opere loro sono fredde e scolorite. Il rinvigorirsi del sentimento religioso e piú il prevalere delle tendenze critiche ruppero quell'accordo del pensiero moderno coll'antico, che aveva animato il rifiorente classicismo formale nei primi decenni del secolo. L'incanto che aveva dato al latino parvenze di lingua viva, si dileguò per dar luogo alla coscienza, fatale per l'arte, che chi scriveva latino non faceva se non una sterile esercitazione letteraria. Cosí la lirica andò tristemente morendo; l'epica, che non s'era mai levata a notevole altezza, languí nell'aridità del racconto storico; solo la didascalica, per la stessa sua indole d'esperimento rettorico (cfr. pag. 102), poté ancora mandar qualche lampo e produsse l'elegante e vivace poema sulla caccia *(Cynegeticon libri VI)* di Pietro degli Angeli da Barga (Pietro Angelio Bargeo, 1517-1596), lettore d'eloquenza nello Studio di Pisa, operoso traduttore di scritture greche, autore infaticabile di prose e di poemi d'ogni genere.

Studi filologici.

Ma ripresero invece nuovo vigore gli studi filologici nel senso moderno, studî che gloriosamente iniziati da un Valla e da un Poliziano, erano stati trascurati nel tempo degli ardori ciceroniani. Il piú grande filologo italiano del secolo XVI fu il fiorentino Pier Vettori (1499-1585), ingegno acuto e versatile e benemerito professore d'eloquenza in patria dal 1538 fin quasi alla fine della sua vita. Con utile opero-

Pier Vettori.

sità egli attese a dare in luce, criticamente ricostituiti, i testi degli antichi scrittori greci e latini, a commentarli, a illustrarli, e nelle *Variae lectiones* trattò questioni speciali d'erudizione, precorrendo la scienza moderna nell'uso d'un metodo rigoroso e severo. Nel tempo stesso Fulvio Orsini (1529-1600) adunava quella insigne raccolta di manoscritti classici e moderni, di libri, di monete, d'iscrizioni, di statue, che morendo lasciò alla biblioteca Vaticana, e sapientemente ne profittava per i lavori filologici suoi e degli amici. F. Orsin.

Il veronese Onofrio Panvinio (1529-1568) poneva il suo studio nel diradare le tenebre che avvolgevano i riti, i costumi, le leggi, i monumenti dell'antichità pagana e cristiana; e gli si accompagnava per la stessa via il modenese Carlo Sigonio (1524-1584), professore d'eloquenza, oltre che in patria, a Venezia, a Padova, a Bologna, recando però nelle opere sue una piú profonda, piú solida e piú compiuta dottrina, maggiore circospezione, piú rigorosa esattezza. Negli scolii e nelle emendazioni a Livio, il Sigonio metteva la filologia al servigio dell'indagine storica; co' suoi *Fasti consolari*, colle sue dissertazioni sulle leggi romane, esponeva per primo in una sintesi ordinata e criticamente vagliata la storia di Roma e ne illustrava le istituzioni non mediante semplici compilazioni di passi attinti dagli antichi, ma col raffronto delle iscrizioni e degli altri monumenti; colla storia dei secoli bassi dalla venuta dei Longobardi sino al 1286 riprendeva la via additata dal Biondo e tentava una storia del medio evo fondata non pur sulle cronache, ma sulle carte d'archivio. Studi storici. C. Sigonio

Né questo erudito e ferace avviamento delle indagini storiche s'arrestò; anzi continuando con varia fortuna, mise capo nel secolo XVIII al gran Muratori. Ma pur troppo non fu così degli studi strettamente filologici, nei quali l'Italia si lasciò sfuggire il primato. In sullo scorcio del secolo XVI quegli studi vennero in fiore presso altre genti, e se ne contesero successivamente il primato i Francesi, gli Olandesi, i Tedeschi. Così l'Italia dovette nell'età piú recente riaccogliere come merce forestiera quei metodi che erano sua propria e gloriosa creazione.

9. Mentre nei primi decenni del secolo XVI l'arte dello

Ultimi contrasti fra il volgare e il latino.

scrivere latino attingeva l'alto grado di perfezione che abbiamo descritto, il volgare, rimesso in onore dal Poliziano, dal magnifico Lorenzo, dal Boiardo e dal Sannazzaro, veniva riconquistando trionfalmente il dominio della letteratura. Il disdegno che avevano per esso ostentato i piú antichi umanisti, non si spense d'un subito; che anzi alcuni devoti adoratori della lingua latina propugnavano ancora la restaurazione di questa negli usi piú eletti della vita e nella letteratura, e sostenevano doversi l'italiano lasciare agli uomini di basso affare, ai mercanti e al popolo minuto. Cosí Romolo Amaseo nelle solenni orazioni che recitò a Bologna nel 1529 davanti a Clemente VII, a Carlo V e a piú altri cospicui personaggi convenuti a celebrare il rinnovamento dell'impero romano nel monarca absburghese; cosí Francesco Florido Sabino nell'*Apologia adversus linguae latinae calumniatores*; cosí alcuni altri. Ma erano voci inascoltate, gli ultimi inani sforzi dei vinti in una battaglia perduta.

Studi intorno al volgare.

Opere insigni, delle quali parleremo nei prossimi capitoli, mostravano luminosamente che lo spregiato volgare ben s'adattava tanto all'espressione di profonde verità scientifiche, quanto alle piú squisite finezze dell'arte; e in pari tempo venivano in luce le prime grammatiche e i primi dizionari, che aiutavano anche i men colti ad usare pulitamente e correttamente la lingua italiana. Le une e gli altri si fondavano soprattutto sugli esempi dei tre grandi trecentisti, e il loro numero crebbe ben presto dopo che nel 1516 uscirono le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Gianfrancesco Fortunio e nel 1536 fu pubblicato il *Vocabolario di cinque mila vocaboli toschi* del napoletano Fabricio Luna. Colui che primo pose mano a formulare *le leggi e regole* dello scriver volgare, quantunque il Fortunio gliene carpisse forse l'idea e lo prevenisse colla pubblicazione delle sue, fu Pietro Bembo.

P. Bembo.

10. Nato nel 1470 di famiglia nobile veneziana, ad otto anni Pietro accompagnò il padre Bernardo, uomo erudito ed espertissimo dei pubblici negozi, in un'ambasceria a Firenze (1478-79), dove il fanciullo pote assuefare l'orecchio al suono dell'idioma di quella città e conoscere Lorenzo e il Poliziano. Nel 1492-93 frequentò a Messina la scuola di greco di Co-

stantino Lascaris, e dal 1498 al 1500 dimorò col padre, vicedomino della Serenissima, a Ferrara, dove poté entrare nelle grazie di Lucrezia Borgia, moglie del duca Alfonso. Spirito vago d'eleganze e di signorili consuetudini, visse dal 1506 al 1512 alla Corte d'Urbino, sede in quel tempo della cortesia fine ed intelligente; nel 1513 fu, come sappiamo, eletto segretario pontificio da Leone X, che gli affidò anche un'importante missione politica. Nel 1520 lasciò Roma e si ritrasse a vivere a Padova o nella sua villa vicino alla città, tutto dedito agli studi e a raccogliere libri, manoscritti, statue, anticaglie, beato nella quiete dell'*otium* classico. Ma lo attendevano ancora uffici ed onori: nel 1530 fu nominato storiografo della repubblica veneziana e custode della Libreria di San Marco; nel 1539 Paolo III lo creò cardinale, cosí che il Bembo tornò a vivere a Roma, dove rimase anche dopo eletto vescovo di Gubbio e di Bergamo, e dove morí nel 1547.

Le *Prose della volgar lingua*

Frutto di lunghi studi non solo sui tre maggiori trecentisti, ma su tutti i piú antichi scrittori della nostra letteratura, le *Prose della volgar lingua* del Bembo furono messe a stampa primamente nel 1525. Sono divise in tre libri e foggiate a dialoghi, che s'immaginano tenuti nel 1502 in casa del fratello dell'autore. Il Bembo vi traccia una storia sommaria dell'origine dell'italiano (dal latino mescolatosi colle favelle dei barbari invasori) e de' suoi fasti letterari, specialmente in relazione colla letteratura e colla lingua provenzale; dimostra l'eccellenza del fiorentino su tutti gli altri volgari e sostiene che di esso devono valersi gli scrittori di tutta Italia, non però riproducendo la lingua viva, ma prendendo a modello gli autori che meglio hanno scritto, cioè i trecentisti, massime il Petrarca e il Boccaccio. Nel secondo libro tratta dello stile, della metrica, della scelta e della collocazione delle parole, del ritmo e della varietà, additando il maestro d'ogni grazia nel cantore di Laura, cui pone al di sopra non pure del novellatore certaldese, ma di Dante, *grande e magnifico poeta* per l'altezza del suo argomento, ma non lindo quanto piaceva all'erudito veneziano. L'ultimo libro infine, piú esteso degli altri, racchiude le regole elementari della grammatica.

L'opera del Bembo ha un'importanza assai grande nella storia della lingua. Autorevolissimo per la sua stessa condizione sociale e piú per la sua dottrina era lo scrittore, che mentre propugnava i diritti e formulava le regole del volgare, sapeva maneggiare il latino come pochi altri. Alla teoria aggiungeva l'esempio, usando, egli veneziano, nelle sue opere di prosa e di poesia (delle quali ci accadrà di parlare piú innanzi) il piú schietto linguaggio fiorentino trecentistico, senza mai cadere in quegli idiotismi di parole e di suoni che si notano nel Boiardo (vedi pag. 74) e talvolta anche nel Sannazzaro (vedi pag. 50). Inoltre i principî linguistici del Bembo, inculcando l'imitazione del Petrarca e del Boccaccio, corrispondevano perfettamente alla tendenza d'un'età che aveva elevato a supremo canone d'arte l'imitazione, e sancivano in teoria quell'aspirazione al tipo idiomatico toscano, che fin dal secolo XIV tutti gli scrittori piú o meno consciamente nudrivano e con piú o meno d'abilità si studiavano di sodisfare.

Teorie linguistiche

11. Ma se il Bembo felicemente riduceva a teoria e avviava ad una piú facile e larga attuazione quella che era un'idealità linguistica per ragioni storiche e naturali diffusa in tutta Italia, altri nel formulare le loro dottrine movevano da quella che era stata e in parte era ancora la realtà attuale, l'ibridismo linguistico (vedi pag. 46). Vincenzo Calmeta sosteneva che per gli usi letterari dovesse servire la lingua della corte di Roma, nata dal concorso degli uomini colti delle diverse regioni. Baldessar Castiglione, pur non negando i pregi e i diritti del toscano, voleva s'accogliessero vocaboli e modi d'altre regioni e, ove occorresse, anche d'altre nazioni, purché armoniosi, significativi e vicini al tipo latino; e schivo com'era d'ogni affettazione, oltre che desideroso di vedere congiunta con la bella forma la soda bontà dei pensieri, vagheggiava la riproduzione letteraria, non della *pura lingua toscana antica*, sí di quella lingua *italiana comune* che sonava sulle labbra degli uomini d'ingegno e di buon giudizio in tutte le corti da Milano a Napoli. Né da queste idee molto si scostava Giangiorgio Trissino, che fu nel secolo XVI il principale oppugnatore del fiorentinismo.

di V. Calmeta,

del Castiglione.

Nacque a Vicenza nel 1478 da una famiglia nobile e ric-

ca, che avendo tenuto le parti dell'imperatore Massimiliano nella guerra seguíta alla lega di Cambrai, dovette esulare al ritorno dei Veneziani (1509). Cosí Giangiorgio viaggiò in Germania e per piú città d'Italia, a Milano, a Ferrara, a Firenze, a Roma, attendendo agli studi e frequentando dovunque la società piú eletta per nobiltà e per cultura. Leone X e Clemente VII lo ebbero caro e si valsero di lui in ambascerie importanti; il primo anzi gli ottenne il ritorno in patria e la restituzione dei beni confiscati. Dopo il 1532 visse per lo piú nel Veneto, a Padova, a Venezia e nella sua villa di Cricoli, dove nel magnifico palazzo da lui fatto edificare, signorilmente ospitava eruditi e artisti che lo visitavano. Negli ultimi suoi anni (1545) tornò a Roma e vi morí nel 1550. Egli coltivò, come vedremo, l'arte della poesia; ma le sue fatiche sortirono migliore successo, quando le rivolse all'erudizione e alla critica.

G. G Trissino.

Molto curioso delle minute questioni grammaticali, il Trissino compilò una grammatichetta italiana, e in una lettera a Clemente VII (1524), seguíta poi da un altro scritterello congenere (1529), propose certe innovazioni dell'ortografia intese a distinguere le vocali aperte dalle chiuse (*e* aperto = ε greco; *o* aperto, e poi invece *o* chiuso = ω greco) la *z* e la *s* sorde dalle sonore (ζ e ς greci), *j* e *v* consonanti dalle vocali *i* e *u*. Quivi egli parla di « lingua italiana » anzi che toscana, e di una « pronunzia cortigiana », che non sempre s'accorda colla fiorentina; allude cioè a quelle idee sulla lingua che espose poi manifestamente nel suo dialogo il *Castellano* (1529). Egli aderiva alla dottrina linguistica di Dante, che rese nota pubblicando per primo una non buona versione del *De vulgari eloquentia,* e credeva all'esistenza d'una lingua partecipe di tutti i dialetti, ma da tutti diversa; lingua alla quale a suo avviso perveniva chi rimovesse dai dialetti delle diverse province italiane le differenze della pronuncia, dei modi di dire e dei vocaboli. Come se una tale unificazione sia possibile, senza che s'accolgano le peculiarità d'un dialetto; il quale poi per il Trissino stesso finiva coll'essere in generale il fiorentino!

Riforme ortografiche del Trissino.

Sua teoria linguistica.

12. La riforma ortografica proposta dal gentiluomo vicentino segnò l'inizio di lunghe polemiche. Per qualche raro di-

La questione della lingua nel sec. XVI.

fensore, ecco sorgere in gran numero, specialmente fra i Toscani, gli oppositori, che la combatterono con buone ragioni, con insolenze e con canzonature. Ma una disputa piú vivace e piú importante s'aggirò intorno al nome da darsi alla lingua o, che faceva lo stesso, intorno a quel che la lingua letteraria avesse ad essere.

Già fin dal 1514 il Machiavelli aveva scritto il suo *Dialogo intorno alla lingua* per confutare le dottrine che il Trissino aveva oralmente esposte a Firenze poc'anzi. Il Machiavelli riprova la teoria dantesca e con un acume di cui nessuno diede prova in quel tempo, dimostra come l'uso d'alcune parole straniere al fiorentino non infirmi l'originaria fiorentinità della lingua, la quale è irrefragabilmente attestata dalla pronunzia, dalle flessioni, dalle costruzioni, da tutto ciò insomma che in una lingua è l'essenziale e che grazie all'autorità dei sommi trecentisti s'è imposto all'uso letterario di tutta l'Italia. Lo scritto del Machiavelli rimase inedito, ma le sue idee s'intravedono nella *Risposta* di Lodovico Martelli alla lettera trissiniana (1524). A combattere la quale e la teorica d'una lingua *italiana* si levò anche il senese Claudio Tolomei, sostenèndo che la lingua avesse a riguardarsi come comune a tutta la Toscana e a prender nome da codesta provincia; mentre i Fiorentini, come Francesco Giambullari, Giambattista Gelli, Benedetto Varchi, propugnarono, com'era naturale, la fiorentinità e della cosa e del nome. La loro tesi era in fondo quella del Bembo, ancorché essi dessero assai maggior importanza all'uso vivo delle persone colte.

La dottrina del Trissino prevalse nell'Italia settentrionale e ivi ebbe il suo piú caldo sostenitore nel padovano Girolamo Muzio, il quale voleva un lessico formato di parole e maniere di dire raccolte dagli scrittori, dalle regioni e dalle città, e scelte in modo da formare una lingua che fosse degna di portare il nome di tutta Italia. La polemica si protrasse lungamente, giacché la maggior parte delle scritture dei toscani pur ora rammentati, vide la luce negli anni a cavaliere tra la prima e la seconda metà del secolo; anzi l'*Ercolano* del Varchi, quantunque composto circa il 1560, fu edito solo dieci anni dopo, e le *Battaglie per la difesa dell'italica lingua* del Muzio uscirono postume nel 1582.

Il Trissino e i suoi seguaci movevano da un concetto giusto, riconoscendo l'elaborazione letteraria dell'idioma parlato e le contribuzioni delle diverse province; ma cadevano facilmente in esagerazioni, e avevano torto quando prendendo in esame solamente il lessico (il quale è di necessità identico nella sua maggior parte non pure in tutta Italia, ma in tutte le nazioni romanze), negavano l'azione unificatrice esercitata da Firenze e l'essenziale fiorentinità di quella lingua che, nonostante certa deliberata intrusione di latinismi e provincialismi, insomma essi stessi scrivevano. I Fiorentini a lor volta erano nel giusto quando guardando soprattutto alla fonetica e alla grammatica, proclamavano l'origine fiorentina della lingua; ma facevano troppo piccolo conto dell'elaborazione letteraria, e avevano torto negando che potesse chiamarsi lingua italiana il dialetto che depurato e affinato dall'uso letterario, era divenuto o stava per divenire lingua comune delle persone colte di tutta la nazione. Il Bembo per contro esagerava l'autorità degli scrittori a danno dell'uso vivo; né ciò può fare meraviglia, se si pensi che egli non era toscano e doveva imparar la lingua dai libri. Ora, poiché i piú degli scriventi venivano a trovarsi in una simile condizione, s'intende di leggieri come i principî del Bembo abbiano avuto il sopravvento e abbiano dominato largamente nella nostra letteratura. Per essi l'italiano letterario venne a trovarsi in una condizione non dissimile da quella del latino e fu trattato quasi come una lingua morta che si dovesse desumere dai testi classici (i Trecentisti) e dagli spogli grammaticali e lessicali fatti su quelli, piuttosto che dalla viva voce d'un popolo.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia,* vol. VII, lib. I, capp. III e V; lib. III, capitoli I, IV, V. A. Gaspary, *Storia,* vol. II, P. II, pag. 51 segg., 105, 193 segg. Flamini, *Il Cinquecento,* P. I, cap. III, e P. III, cap. 1. — **1.** A. Firmin Ditot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise,* Parigi 1875. — **2.** R. Sabbadini, *Storia del ciceronianismo e d'altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza,* Torino 1885. D. Gnoli, *Un giudizio di lesa romanità sotto Leone* X, Roma 1891. Th. Simar, *Christophe de Longueuil humaniste,* Lovanio 1911. — **3.** G. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X,* traduz. dall'inglese, Milano 1816-17; 12 voll.

L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters (Storia dei Papi dopo la fine del m. e.)*, vol. IV, P. 1, Freiburg i. B. 1906. — **4.** W. Zabughin, *Un beato poeta: Batt. Spagnoli il Mantovano*, Roma 1917. Il *De partu Virginis*, colle opere latine del Sannazzaro, p. es. Amsterdam 1728. — **5.** *M. H. Vidae poemata omnia*, Padova, 1721, voll. 2. V. Cicchitelli, *Sulle opere poetiche di M. G. Vida*, Napoli 1904. Per l'opera del Vida come vescovo, V. Osimo, *Le Costituzioni sinodali di Gir. Vida*, nel *Giorn. storico*, LVII, 1911, p. 332 segg. — **6.** G. Morpurgo, *Un umanista martire: Aonio Paleario*, Città di Castello 1912. *Hier. Fracastorii Poemata omnia*, Padova 1718. E. Barbarani, *Girolamo Fracastoro e le sue opere*, Verona 1897. *Marcelli Palingenii Stellati Zodiacus Vitae*, Basilea 1543. E. Troilo, *Un poeta filosofo del 500. M. Palingenio Stellato*, Roma 1912. G. Borgiani, *Marcello Palingenio Stellato e il suo poema*, Città di Castello 1913. — **7.** E. Costa, *Antologia della lirica latina in Italia nei secoli XV e XVI*, Città di Castello 1888. L. Grilli, *Versioni poetiche dai lirici latini dei secoli XV e XVI*, Città di Castello 1898. Abbondano le versioni dei lirici del secolo XVI anche nel vol. di A. Bonaventura, *La poesia neo-latina in Italia*, Città di Castello 1900. E. Lamma, *A. Navagero poeta*, nella *Rass. Nazionale*, vol. CLX, 1908. S. Pellini, *A. Navagero*, nella rivista *Classici e Neolatini*, VIII, 1911. *M. Antonii . . Flaminii Carmina*, Padova 1743. E. Cuccoli, *M. A. Flaminio, studio*, Bologna 1897. *Gli epigrammi idillici « Lusus pastorales » di M. A. Flaminio*, versione metrica di L. Grilli, Città di Castello 1900. — **8.** Sabbadini, op. cit. G. Manacorda, *Petrus Angelius Bargaeus (Piero Angeli da Barga)*, Pisa 1903. F. Niccolai, *Pier Vettori*, Firenze 1912. P. De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Parigi 1887. D. A. Perini, *Onofrio Panvini e le sue opere*, Roma 1899. — **9-12.** Canello, *Storia della letterat. ital. nel sec. XVI*, cap. XIV, § 2. Per gli ultimi contrasti tra il volgare e il latino. V. Cian, *Contro il volgare*, nella miscellanea *Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna*, Firenze 1911, p. 268 sgg. F. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua*, 4.ª edizione, Napoli 1895, cap. III. C. Trabalza, *Storia della grammatica italiana*, Milano 1908. Un'esposizione amplissima, ma farraginosa, della questione della lingua nel sec. XVI, dà V. Vivaldi, *Le controversie intorno alla nostra lingua dal 1500 ai nostri giorni*, vol. I, Catanzaro 1894. — **10.** Per la biografia del Bembo, Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, to. II, P. II; Canello, op. cit., cap. III, § 4; V. Cian, *Un decennio della vita di P. Bembo (1521-31)*, Torino 1885. Le *Prose* nelle varie edizioni delle *Opere* del Bembo. — **11.** *Tutte le opere di Gio. Giorgio Trissino*, Verona 1729. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino, Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, 2.ª edizione, Firenze 1894. Per la dottrina linguistica del Calmeta, del Castiglione, del Trissino, P. Rajna, *La lingua cortigiana*, nella *Miscell. linguistica in onore di G. I. Ascoli*, Torino 1901, p. 295 sgg.

CAPITOLO VII

Il Machiavelli e il pensiero politico nel secolo XVI

1. Condizioni politiche d'Italia nel primo trentennio del secolo. — 2. Il Machiavelli nella segreteria e nelle legazioni. — 3. Opuscoli politici del M. L'« ordinanza ». — 4. Il ritorno dei Medici. Il M. a San Casciano. — 5. I *Discorsi sopra la prima deca di T. Livio*. — 6. *Il Principe*. — 7. I dialoghi *Dell'arte della guerra*. — 8. La *Mandragola* e la *Clizia*. — 9. La *Vita di Castruccio* e le *Storie fiorentine*. — 10. Gli ultimi anni e la morte del M. — 11. Donato Giannotti. — 12-13. Francesco Guicciardini e le sue opere minori. — 14. I *Ricordi* e la politica del Guicciardini. — 15. La *Storia d'Italia*. Il Machiavelli e il Guicciardini. — 16-17. La scienza politica dopo la caduta della libertà. Paolo Paruta e le sue opere. — 18. Giovanni Botero.

Condizioni politiche nel primo trentennio del secolo.

1. La spedizione di Carlo VIII (1494) fu principio di secolari sventure all'Italia. Quel re, che aveva corso la penisola e conquistato il reame senza colpo ferire, dovette bensí affrettarsi al ritorno non appena gli Italiani si strinsero in lega contro di lui, e subito dopo perdette la facile conquista. Ma il suo successore, Luigi XII, non tardò ad occupare il ducato di Milano (1499), e alleato con Ferdinando il Cattolico, contese a Federico d'Aragona il possesso del regno di Napoli, che, rottosi l'accordo fra i due invasori, finí col divenire (1504) una provincia spagnuola. Le reciproche gelosie dei Signori italiani e l'ambizione di dominio dei papi, intenti a formare uno stato ai propri parenti, come Alessandro VI, Leone X e Clemente VII, o ad estendere, come Giulio II, la signoria temporale della Chiesa, riempirono di turbolenze e di guerre l'Italia e secondarono l'ardor di conquista degli stranieri. Cosí nel primo trentennio del secolo XVI si videro gli Stati italiani stringersi in lega con l'imperatore Massimiliano e con Luigi XII ai danni d'uno Stato italiano

(1509) e poco dopo gli Stati tutti d'Italia levarsi, auspice Giulio II, contro i Francesi (1511), ma lasciare in cambio che si consolidasse il dominio dei Tedeschi e degli Spagnuoli; si vide il ducato di Milano, perduto non ostante la vittoria di Ravenna (1512) da Luigi XII, spadroneggiato dagli Svizzeri sotto il governo di Massimiliano Sforza, riconquistato dai Francesi a Marignano (1515), nuovamente da loro perduto (1521) e infine sottomesso stabilmente al dominio diretto di Spagna (1535); si vide Francesco I fatto prigioniero a Pavia da Carlo V (1525) e l'Italia con Clemente VII, col duca di Milano, coi Veneziani appoggiarsi a Francia nella lega di Cognac contro la soverchiante potenza spagnuola (1526); onde il terribile sacco di Roma (1527) e il definitivo trionfo delle armi imperiali sancito dalla pace di Cambrai (5 agosto 1529), simboleggiato dalla coronazione di Carlo V a Bologna per mano di Clemente VII (22-24 febbraio 1530) e suggellato dalla resa di Firenze (12 agosto 1530) alle forze congiunte dell'imperatore e del papa.

Doloroso spettacolo e pieno di severo ammaestramento, questo d'una nazione che perde la sua indipendenza e diviene preda degli stranieri, proprio nel tempo in cui più fulgido risplende il suo genio nelle lettere, nelle arti e nelle scienze, mentre pur non le mancherebbero le forze per fronteggiare gli avvenimenti sí nei campi di battaglia e sí nelle trattative diplomatiche. Ma le interne discordie sperperarono quelle forze e le asservirono ai piccoli interessi cittadineschi o regionali o dinastici o alla causa degli stranieri. Il valore italiano brillò ancora sul campo di Gavinana, nella difesa eroica di Firenze e altrove, e l'italiana scienza dell'arte militare rese illustri Giovanni delle Bande Nere, Antonio Giacomini e piú altri; ma la triste costumanza delle milizie mercenarie e la conseguente dissuetudine degl'Italiani dalle armi impedirono che si potesse resistere alle masse serrate degli eserciti forestieri. Cosí l'alacre spirito d'osservazione e l'abilità nella trattazione degli affari politici di che gli uomini di stato, in ispecie gli ambasciatori veneziani e fiorentini, diedero prova e lasciarono monumento imperituro nei loro dispacci e nelle loro relazioni,

restarono senza frutto immediato per la causa nazionale. Sennonché dall'esperienza e dalla meditazione della realtà alcuni assursero a teoriche generali, ed ebbe nascimento la scienza politica, di cui Niccolò Machiavelli fu il vero creatore.

Il Machiavelli

2. Niccolò di Bernardo Machiavelli nacque a Firenze ai 3 di maggio del 1469, di famiglia antica e cospicua. L'educazione umanistica, solita a darsi ai giovinetti nella città del Magnifico, gli procurò una notevole familiarità cogli scrittori classici latini, e gli fe' certo conoscere anche alcuni dei greci, se non nel testo, nelle traduzioni. Ma tuttavia non fu un erudito nel senso che si dava allora a questa parola; e fu ventura per l'originalità del suo pensiero. Probabilmente da giovane compose alcuni canti carnascialeschi e altri versi leggieri, che ce lo mostrano, come molte sue lettere, amante del viver lieto e dei facili amori, uomo d'umor gaio e di spirito pronto. Ma già fin d'allora egli deve aver addestrato la mente all' osservazione obbiettiva della realtà e alle sagaci speculazioni scientifiche, dalle quali ritrasse la sua maggior gloria.

nella segreteria

Nel 1498 ai 19 giugno il Machiavelli ottenne un ufficio nella segreteria della repubblica e un mese dopo fu posto a capo della seconda cancelleria, che dipendeva dai Dieci di Balía e soleva trattare gli affari della guerra e del dominio interno. I tempi correvano grossi: Firenze, liberatasi nel 1494 dalla dominazione medicea e uscita allora allora, al triste bagliore d'un rogo glorioso, dalle turbolenze provocate dai nemici del Savonarola, doveva vegliare a difesa della sua libertà contro le arti dei Medici, aspiranti al ritorno, e contro le minacce di signorie nemiche o malfide, mentre attendeva alla guerra contro Pisa, che ribellatasi nel 1494, resistette fino al giugno del 1509 alle armi dei Fiorentini. Proclive per natura all'attività politica, il Machiavelli si dedicò all'adempimento dei suoi doveri d'ufficio con ardore febbrile e prestò per quattordici anni segnalati servigi al libero reggimento della sua patria. Perciò egli è passato alla storia col titolo antonomastico di *Segretario fiorentino*. La sua principale occupazione era nello stendere

lettere d'affari in nome dei Dieci e della Signoria; ma i reggitori non tardarono ad affidargli anche importanti missioni entro ai confini e fuori del territorio della repubblica. Non accade annoverarle qui tutte; basti ricordare solo quelle che piú manifestamente conferirono a fecondare e maturare il pensiero del Machiavelli.

e nelle legazioni.

Nel giugno del 1500 egli fu mandato al campo di Pisa, come segretario dei Commissari che dovevano accompagnare ed approvvigionare le milizie mercenarie poste da Luigi XII al servigio di Firenze, e si trovò colà quando per la ribellione degli Svizzeri e dei Guasconi, famelici ed insaziabili, l'esercito si sbandò. Talché poco dopo fu inviato in Francia per dare spiegazioni di quel fatto e calmare lo sdegno del re, di cui la repubblica non voleva perdere la grazia e l'appoggio. E in Francia tornò nuovamente tre altre volte: nel 1504 per chiedere aiuti contro le armi di Consalvo di Cordova e dei Veneziani; nel 1510 per cercare di distogliere re Luigi dalla guerra con Giulio II e giustificare la neutralità della sua repubblica; e nel 1511, quando Firenze, dopo essersi tirata addosso l'ira terribile di Giulio II concedendo ospitalità nel suo territorio al Concilio pisano, spaventata si destreggiava per ottenere che fosse almeno ritardata la convocazione di questo.

Nel 1502 fu mandato per due volte presso Cesare Borgia a Urbino e a Sinigaglia, affine di spiare le intenzioni e le mosse di quel venturiero, cui Firenze teneva d'occhio non senza sospetto. Dopo la morte di Pio III (ottobre 1503) fu a Roma e mentre trattava altri affari della sua città, seguí attentamente le vicende del conclave onde uscí eletto Giulio II. Nel 1506 fu mandato presso questo pontefice, che chiedeva ai Fiorentini soccorsi d'armati, per tenerlo a bada, e lo accompagnò nella sua spedizione militare da Nepi fino ad Imola. L'anno dopo (1507) Firenze, impensierita per la minacciata discesa dell'imperatore Massimiliano, inviò alla corte di lui il Machiavelli, che si trattenne qualche tempo nel Tirolo, osservando ed esplorando le intenzioni di quel sovrano rispetto alle cose d'Italia.

In queste sue missioni il Machiavelli non aveva l'ufficio

di un vero ambasciatore o d'un ministro *plenipotenziario.* Doveva raccogliere notizie, tastare e preparare il terreno, temporeggiare abilmente, apprestare insomma al suo governo i fondamenti per le ulteriori deliberazioni e per le provvisioni atte a fronteggiare gli eventi. Men solenne perché non risolutiva, l'opera sua era però in fondo piú importante che non solesse esser quella degli ambasciatori, o *oratori* come dicevano allora. Ed egli la compiva con zelo infaticato, con devozione incrollabile alla patria, che diceva d'amare piú che l'anima; talvolta con sacrificio del suo privato interesse e delle sue idee personali. Nelle relazioni che inviava ai Signori, egli dà prova d'una singolare prontezza nell'osservare fatti e persone, d'una serenità meravigliosa nel giudicarne, d'acume nel congetturare i disegni di amici e nemici. Il Machiavelli ha una chiara percezione dei fenomeni politici e li analizza freddamente, procurando di trarre ammaestramenti utili all'avvenire di Firenze. Se nella pratica del suo ufficio di segretario è spesso costretto dal dovere a farsi strumento d'una politica che prevede dannosa alla sua città; se nelle lettere che scrive come legato, si restringe a riferire e a giudicare obbiettivamente i fatti, in alcune brevi scritture di carattere scientifico raccoglie poi le osservazioni e le esperienze e si eleva a considerazioni e a consigli che suonano non di rado disapprovazione dell'opera e della condotta del suo governo.

Opuscoli politici del M.

3. La ribellione d'Arezzo (1502), domata cogli aiuti francesi, gli suggerí il discorso, rimasto incompiuto, *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati,* nel quale deduce per la prima volta dall'osservazione dei fatti svoltisi sotto i suoi occhi, regole generali adatte a casi simili, e inaugurando il metodo che vedremo da lui seguito nelle opere piú cospicue, paragona la condizione di Firenze dinanzi alle terre di Valdichiana con quella di Roma dinanzi alle città del Lazio domate da Camillo, per consigliar provvedimenti risoluti, che o vincolino con l'indulgenza e i beneficî i popoli nuovamente sottomessi o li annientino togliendo loro la possibilità di nuocere in avvenire.

Le esecrande imprese compiute da Cesare Borgia tra la

Il Machiavelli e Cesare Borgia.

fine del 1502 e il gennaio del 1503, riempirono d'ammirazione il Machiavelli, che legato della sua repubblica, ne era stato spettatore. Egli aveva assistito a cose da far raccapriccio, a tradimenti con truce freddezza meditati, a omicidi consumati con inesorabile crudeltà; ma davanti allo sguardo del politico le azioni del duca si spogliavano del loro valore morale e altro non erano che mezzi per il conseguimento d'un fine, alla stregua del quale dovevano essere giudicate. Dopo aver nelle lettere che scriveva dal campo o dalla corte del Valentino, informato via via i reggitori di Firenze del procedere degli avvenimenti, tornato in patria egli narrò continuatamente quel triste episodio nella *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell' ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo*, ecc., coll'intento di lumeggiare secondo certi suoi concetti scientifici la figura del protagonista. Perciò non pose gran cura nell'esattezza storica, anzi in alcuni punti alterò, forse a bello studio, la realtà, e come un medico studia freddamente un caso di malattia senza pensare ai dolori che questa produce, cosí egli diede rilievo ai pregi politici dell'opera del Valentino, prescindendo dalla condanna che le infligge il giudizio della morale. Ed esaltò in lui la sicura e limpida coscienza dei fini, l'audace saggezza delle deliberazioni, la fulminea celerità e l'oculata prudenza con che le attuava, e l'energica risolutezza colla quale tendeva direttamente a' suoi fini; tutte le qualità insomma che il Machiavelli avrebbe voluto vedere e non vedeva nella politica della sua patria.

La legazione all'imperatore e i viaggi in Francia diedero rispettivamente origine al *Rapporto delle cose della Magna* (1508), ampliato piú tardi nei *Ritratti delle cose dell'Alamagna*, ed ai *Ritratti delle cose della Francia*. Delle diverse condizioni politiche dei due paesi il Machiavelli si rende conto assai bene, e vede nell'autonomia delle città tedesche la causa dell'interna prosperità della Germania; come nella vigorosa accentrazione monarchica il fondamento della potenza francese. Delle cose di Francia è piú esattamente e compiutamente informato che non sia di quelle della Germania, che in gran parte conosce per sentita dire, avendo

visitato solo la Svizzera e il Tirolo. Giudica con severità dell'indole e del carattere dei Francesi; mentre grande ammirazione destano in lui le popolazioni montanare soggette all'Impero, sobrie, guerriere, gelose della loro libertà, nelle quali scorge un esempio da proporre alla sua patria imbelle e corrotta.

L'« ordinanza ».

La patria, Firenze, era sempre il primo de' suoi pensieri e l'amore di lei vinceva anche quel sentimento dell'unità nazionale che pure era assai vivo nella grande anima dello statista fiorentino. Talmente lo affliggeva la coscienza della debolezza di Firenze, che per richiamar l'attenzione de' suoi concittadini sulla triste realtà, scrisse nel 1504 il primo *Decennale* (il secondo fu cominciato, ma non finito, nel 1509), narrazione succinta delle vicende d'Italia dal 1494. Secondo un costume invalso fin dal secolo XIV (vedi vol. I, pag. 275), fece uso della terza rima affinché l'operetta avesse piú larga diffusione. Ivi le espressioni di vero dolore per le miserie di Firenze e d'Italia contrastano con certe frasi sarcastiche e coi frizzi pungenti onde il racconto è infiorato. Verso la fine poi, dal triste quadro delle condizioni attuali germoglia la profezia dei mali imminenti e in ispecie dei pericoli che minacciavano da ogni parte Firenze. A questi bisognava porre un riparo, e poiché le arti della diplomazia non bastavano a scongiurarli, occorreva *riaprire il tempio di Marte*, cioè afforzare Firenze coll'istituzione d'una salda milizia cittadina.

Portato dal suo ufficio a trattare le faccende della guerra, il Machiavelli aveva veduto davvicino i danni delle soldatesche mercenarie e compreso quanto scarsa fiducia si potesse riporre in quelle schiere raccogliticce, spesso indisciplinate, sempre pronte al tradimento. L'esempio di Roma antica e delle grandi nazioni che egli visitò ne' suoi viaggi, lo aveva persuaso che la potenza degli stati riposa nei forti eserciti nazionali. Perciò si venne maturando nella sua mente l'idea di dotare la repubblica d'una milizia paesana, che la mettesse in grado di sostenere gagliardamente gli assalti dei nemici. Secondato dal gonfaloniere Pier Soderini, uomo debole ma pieno di buone intenzioni e al Machiavelli favo-

revolissimo, egli s'accinse con nobile entusiasmo all'attuazione di quell'idea e per piú di due anni, dal 1505 al 1507, fu quasi di continuo intento ad arrolare nel contado gli uomini atti alla milizia, a distribuire armi, a organizzare quella che si chiamava l'*ordinanza.* Quali difficoltà incontrasse in codesta opera geniale e qual fiducia egli riponesse « nei cittadini soldati per elezione e non per corruzione », mostra il suo *Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi.* Egli ottenne anche l'istituzione d'un nuovo magistrato, i *Nove della milizia,* dei quali fu eletto segretario (12 gennaio 1507).

Il ritorno dei Medici.

4. Ma la bella idealità accarezzata dal Machiavelli, d'un esercito combattente per la patria sua e salvatore della repubblica, ruinò d'un subito alla prima prova. Quando nel 1512 i Francesi dovettero sgombrare l'Italia e i collegati decretarono il ritorno dei Medici a Firenze, le truppe dell'ordinanza, che tolte di fresco ai campi e all'officina, non avevano mai veduto una battaglia seria e mancavano d'una buona istruzione militare e d'una salda disciplina, fuggirono dinanzi agli Spagnuoli; Prato fu saccheggiata, e alla potente famiglia, dopo diciott'anni d'esiglio, si riapersero le porte di Firenze.

Il Machiavelli, come molti altri, procurò d'accomodarsi alle cose e di mantenere il suo ufficio, dichiarandosi pronto a servire i Medici, *suoi padroni.* Fu certo un atto di debolezza; ma lo spiegano e in parte giustificano le condizioni dei tempi, le necessità economiche della famiglia che il Machiavelli s'era formata sposando nel 1502 Marietta Corsini, il suo bisogno d'operare, la sua coscienza di poter rendere ancora utili servigi alla patria. Sennonché la devozione al gonfaloniere, l'ardore con cui aveva preparato e diretto la difesa e altresí le accuse de' suoi nemici lo mettevano in mala vista presso i nuovi dominatori; ed egli fu privato dell'ufficio (7 novembre 1512) e confinato per un anno entro al territorio della repubblica. Anzi essendosi scoperta una congiura contro i Medici, fu tratto in prigione e sottoposto alla tortura, come reo d'avervi partecipato: ma poi, riconosciutasi la sua innocenza, rimesso in libertà.

Il Machiavelli si ritirò allora a vivere in un suo poderetto a sette miglia da Firenze presso S. Casciano, dove la corrispondenza cogli amici, le occupazioni villerecce e le solitarie meditazioni gli rendevano meno grave il peso di quella inerzia forzata. Nelle lettere a Francesco Vettori, già suo compagno nella legazione alla corte imperiale e ora inviato dei Fiorentini a Roma, alternava notizie della sua vita privata, spesso comiche o scurrili o condite di sottile ironia, a notizie politiche, e seguendo la sua abitudine inveterata speculava sugli eventi d'Italia col solito acume e colla solita conoscenza profonda degli uomini e delle cose. Le giornate passava al bosco intrattenendosi coi tagliatori, uccellando, leggendo i poeti italiani e latini, e poi all' osteria giocando a cricca e a trich-trach e spesso bisticciandosi coll'oste, col mugnaio, col beccaio e coi fornaciai del paese. « Cosí rinvolto intra questi pidocchi », scriveva in una lettera famosa del 10 dicembre 1513, « traggo il cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via per vedere se la se ne vergognassi ». La sera poi, deposta « la veste cotidiana, piena di fango e di loto », si metteva « panni reali e curiali » ed entrava « nelle antique corti delli antiqui uomini » cioè studiava gli scrittori romani, parlando con loro e interrogandoli della ragione delle loro azioni. « E quelli », seguita il Machiavelli nella lettera citata, « per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro ». Il M. a S. Casciano.

Da quelle meditazioni uscirono quasi ad un parto i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e *Il Principe*. Cosí la sventura, volgendo allo scrivere quell'attività intellettuale che prima andava spesa nei negozi dello Stato, fu madre alle due piú gagliarde creazioni del Machiavelli. Verso la fine del 1513 il *Principe* era sostanzialmente compiuto, ancorché richiedesse correzioni e ampliamenti; e i *Discorsi*, cominciati prima del *Principe*, non ebbero compimento se non alcuni anni piú tardi.

5. Nelle opere teoriche del Machiavelli si raccolgono

I *Discorsi*. e compongono in proposizioni generali le osservazioni che egli era venuto facendo nella lunga pratica delle cose politiche, e che in parte aveva messo fuori alla spicciolata nelle scritture d'ufficio o in quelle operette scientifiche che abbiamo esaminato. Quindi la sua dottrina non si fonda su idee astratte né è subordinata a fini ultraterreni, ma germoglia dai fatti contemporanei, ragguagliati a quelli che la « continova lezione » degli antichi gli aveva reso familiari. Dei fatti contemporanei si vale piú di spesso nel *Principe,* che tratta d'una forma di governo fiorente nell'età del Rinascimento; dei fatti antichi piú nei *Discorsi,* perché l'antichità gli offriva i maggiori esempi di quello stato libero al quale ivi rivolge di preferenza la sua attenzione.

I *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* non sono una interpretazione continuata di quell'opera, ma una serie non sempre organicamente connessa di dissertazioni intorno ad alcuni luoghi del testo liviano, luoghi che il Machiavelli ha trascelto senza farsi scrupolo d'uscir talvolta dai confini della prima deca, per aver occasione di dimostrare le sue dottrine politiche. Dei tre libri in cui i *Discorsi* sono divisi, il primo ragiona del reggimento interno dello stato; il secondo delle cose pertinenti all'aumento del dominio per via di prosperi successi all'estero; l'ultimo racchiude considerazioni sulle condizioni necessarie alla stabilità, sul tramutarsi, sul crescere, sulla forza, sul decadere degli stati.

Fondatore e ordinatore d'uno stato non può essere, secondo il Machiavelli, altri che un signore assoluto, perché solo una energica e risoluta volontà individuale può vincere le difficoltà dell'impresa e stabilire leggi atte a rivolgere al bene l'attività dei cittadini. Ma alla conservazione degli stati giova meglio il regime libero, come quello in cui tutti i cittadini concorrono al bene comune e l'avvicendarsi delle diverse opinioni al potere rende piú facile l'adattamento dello stato alle mutazioni dei tempi. La forma ideale del governo è dunque per lui la repubblica; ma ad evitare continui e dannosi cambiamenti, consiglia anche una forma mista, nella quale la potestà regia sia temperata dai nobili e dal

popolo; una forma di governo dunque che arieggia la nostra monarchia costituzionale.

Fine supremo della scienza politica è il bene dello stato, al quale ogni altro interesse deve essere subordinato. Quantunque non sia propriamente irreligioso, il Machiavelli considera la religione come un necessario strumento di governo e nel giudicarne non si cura della sua verità, sibbene del vantaggio che lo stato può trarne. Perciò reputa il paganesimo, che fomentava negli uomini l'amore della gloria mondana, piú utile del cristianesimo, che esaltando gli umili e inculcando il pensiero dell'oltretomba, raffredda l'ardore dell' operare; ma d'altra parte fa buon viso alla superstizione perchè essa domina le moltitudini. Dinanzi all'interesse dello stato non si può disputare se una cosa sia buona o cattiva, ma solo se conduca al raggiungimento di quel fine supremo. Da questo principio il Machiavelli trae con inesorabile freddezza conseguenze estreme, e afferma che l'uomo politico non deve peritarsi d'usare la violenza, la crudeltà e, occorrendo, anche la frode, purché giovino alla costituzione o al mantenimento dello stato. La bontà del successo giustificherà anche i mezzi immorali. Il Machiavelli dà alla parola *virtù* un significato puramente politico (energia di volontà) e parla di *tristizie generose,* di azioni cioè, che essendo riprovate dalla morale, sono mobilitate dallo scopo cui servono.

Egli detesta le vie del mezzo, le incertezze, la debolezza, e vuole che gli uomini sappiano essere o del tutto buoni o del tutto cattivi; che i reggitori procedano energicamente risolutamente, null'altro avendo in mira che il bene dello stato, lasciato da parte ogni altro riguardo. Nella storia non vede l'opera della Provvidenza divina, ma la manifestazione delle forze e degli istinti naturali degli uomini, del pensiero e dell'energia individuale dei governanti, e crede che l'uomo prudente possa, se non evitare, dominare i colpi della Fortuna. Anche nei *Discorsi* torna piú volte sulla sua idea prediletta delle milizie nazionali; nelle quali sta la vera forza d'uno stato, non nei mercenari e nelle truppe ausiliarie. Sui tiranni che soffocarono la libertà popolare, pronunzia severo giudizio; ma colla serena obbiettività che gli è propria, studia

anche i loro procedimenti politici rispetto ai loro intenti, alla stessa guisa che parlando ampiamente delle congiure ne indaga le forme e i modi, sia dal punto di vista di chi deve difendersene e sia da quello di chi le ordisce. E mentre viene cosí trattando i problemi politici come problemi puramente scientifici, sparge nell'opera sua osservazioni mirabili per assennatezza e modernità, come quelle sul danno che « gli esempi rei della corte di Roma recarono all'Italia togliendole ogni divozione e ogni religione », e sugli ostacoli che il potere temporale dei papi poneva all'unificazione politica della patria (I,12).

Lo stile dei Discorsi e del Principe.

La vigoria del pensiero si rispecchia nello stile dei *Discorsi*, semplice, vivo, esatto, limpidissimo, scevro d'ogni inutile ornamento. L'importanza reale e immediata degli argomenti che scrivendo delle sue legazioni e commissarie il Machiavelli aveva avuto a trattare, aveva ringagliardito la sua naturale inclinazione a considerare le cose nella loro essenza. Perciò egli si assuefece a non ricercar nella forma altro che l'espressione piú nitida e piú efficace del concetto, e dotato com'era anche di singolarissime qualità artistiche, diede all'Italia l'esempio d'una prosa stupenda. Le qualità stilistiche dei *Discorsi* si riscontrano, anzi talvolta in piú alto grado, anche nel *Principe*, opera che l'autore volle, secondo la sua esplicita dichiarazione, onorata solamente dalla varietà della materia e dalla gravità del soggetto, non adorna di parole ampollose e magnifiche o di qualunque altro estrinseco lenocinio.

Il Principe.

6. Nel *Principe* sono svolte largamente e continuatamente idee che in germe o sparse qua e là s'incontrano nella piú vasta trattazione dei *Discorsi*. In quella operetta il Machiavelli « disputa » son sue parole, « che cosa è principato, di quali spezie sono *(i principati)*, com' e' si acquistono, com' e' si mantengono, perché e' si perdono »; ma principalmente si trattiene ad esporre le norme utili alla costituzione del principato e quelle che un principe nuovamente insediato deve seguire per conservare il potere.

Fisso lo sguardo alla felicità del successo e incurante d'ogni elemento o giudizio estraneo alla politica, egli propone a modello del principe nuovo Cesare Borgia, che non per sua

colpa, ma solo per straordinaria avversità di fortuna, vide ruinare l'edificio della sua potenza con tanta abilità costruito. Il principe ponga la sua precipua cura nell'esercito e faccia in modo d'avere armi proprie. Abbia e ostenti il culto della virtú, ma sacrifichi questa all'interesse dello stato. Non tema di apparire avaro, perché la liberalità conduce facilmente al dissanguamento dei sudditi e alla miseria. Sia clemente, ma preferisca l'essere temuto all'essere amato, e quando accada, sappia anche essere risolutamente crudele. La lealtà e l'osservanza della fede sono virtú da pregiarsi anche in un principe; ma un signore prudente deve altresí saper mancare alla parola data, quando lo richiedano le necessità politiche e siano spente le ragioni della promessa. L'importante è serbare sempre l'apparenza della moralità ed evitare l'odio che consegue alle inutili o mal riuscite tristezze. Il principe miri a vivere e a mantenere lo stato; i mezzi saranno sempre reputati onorevoli, perché il mondo giudica le azioni dall'evento finale.

Questi principî, nei quali si riassume la dottrina detta *machiavellismo,* non provocarono scandalo fra i contemporanei, avvezzi e nella scienza e nell'arte ad una grande franchezza di parola. Ma non appena i tempi mutarono e venne meno il coraggio o, diciamo pure, l'audacia di certe affermazioni, il grande politico fiorentino fu esecrato e vituperato come maestro d'immoralità. E invero le dottrine enunciate nei *Discorsi* e nel *Principe*, ove si separino dalle condizioni dell'età in cui furono concepite e si considerino come dottrine di morale anzi che di politica, sono abbominevoli. Ma i politici del secolo XV da Filippo Maria Visconti a Ferdinando il Cattolico e a Ferdinando d'Aragona, le avevano praticate, e quelli del XVI le venivano praticando; il Machiavelli le desunse direttamente dalla realtà. Egli fu uno scienziato che studiava le cose quali erano nella loro realtà effettuale; non un moralista che le descrivesse come avrebbero dovuto essere. Il suo grande merito sta appunto nell'aver saputo instaurare nello studio dei fenomeni politici l'uso d'un metodo rigorosamente obbiettivo e formulare cosí le leggi che in ogni tempo li regolarono e li regolano. Certo la coscienza

pubblica moderna si ribella ad alcune delle conseguenze che con logica inflessibile il Machiavelli trae dalle sue premesse, ed egli ha il torto di non aver tenuto nessun conto dei mutamenti che l'andar dei secoli porta nello spirito umano; ma è ancor oggi verità indiscutibile, sebben dolorosa, che in politica il valore delle azioni si misura non dalla moralità, ma dall'evento.

A un alto e nobile fine volgeva il Machiavelli il pensiero, dettando norme di condotta ad un « principe nuovo »; mirava all'unificazione dell'Italia e alla sua liberazione dagli stranieri. Nel capitolo di chiusa questa idealità infiamma lo scrittore; al linguaggio freddo della scienza succede l'eloquenza calda e ispirata dell'amor patrio: al pessimismo desolato, la fede. Il Machiavelli parla commosso, con vero impeto lirico, usando immagini di biblica solennità, che solitamente non escono dalla sua penna, e rappresenta l'Italia « piú stiava che li Ebrei, piú serva ch'e' Persi, piú dispersa che li Ateniesi, sanza capo, sanza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa », invocante un redentore « che la guarisca di quelle sue piaghe già per lungo tempo infistolite ». Con quale amore questi sarebbe ricevuto « in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne, con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime! Quali porte se li serrerebbano? quali popoli li negherebbano la obedienza? quale invidia se li opporrebbe? quale Italiano li negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio ». Qui il pensatore si è lasciato trasportare da un subitaneo accendimento di passione, e l'amore del patrio Comune si è sublimato ad amore della grande patria italiana nell'augurio che Firenze abbia a dare all'Italia codesto liberatore. Egli infatti esorta la casa Medici, come designata dalla sua virtú, dalla fortuna e da Dio, a pigliare il nobile assunto, « acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e sotto li sua auspizii si verifichi quel detto del Petrarca: *Virtú contro furore* », ecc.

I dialoghi *Dell'arte della guerra.*

7. Il Machiavelli aveva in animo di dedicare il *Principe* a Giuliano de' Medici, il minor figliuolo di Lorenzo il Magnifico, che agognava a formarsi coll'aiuto del fratello pontefice

un ducato nell'Italia superiore; ma essendo, nel 1516, morto Giuliano, lo dedicò invece al nipote di lui Lorenzo di Piero (m. 1519), sperando di ritrarne qualche utile. S'ingannò; perché fu ancora lasciato in disparte a lottare colla povertà nell'amara solitudine di S. Casciano. Di tratto in tratto egli se ne allontanava per recarsi a Firenze e là intervenire alle radunanze degli Orti Oricellari (giardini dei Rucellai); geniali radunanze, dove giovani d'eletto ingegno, ammiratori della letteratura e della storia di Roma s'intrattenevano in dotti e piacevoli conversari. Il Machiavelli, che a Cosimo Rucellai, il padrone del luogo, e a Zanobi Buondelmonti, un di quei giovani, aveva dedicati i *Discorsi*, immaginò che in quegli Orti avessero avuto luogo nel 1516 i dialoghi che formano la sua opera *Dell'arte della guerra*. Sono divisi in sette libri, e vi interloquisce, ad esporre le idee dell'autore, il grande Fabrizio Colonna.

In codesti dialoghi sono svolti ampiamente e particolarmente i concetti che Niccolò aveva già enunciati nei *Discorsi* e nel *Principe* e s'era sforzato di attuare nella sua *ordinanza*. Il servizio militare non deve essere un mestiere che alcuni esercitino per campare la vita, ma un obbligo morale di tutti i cittadini, i quali, opportunamente arrolati e ordinati in precedenza, devono al momento del pericolo prender le armi in difesa della loro patria, e finita la guerra, tornare ai loro negozi. Il Machiavelli non voleva dunque un esercito stabile e neppure ufficiali di professione; il che nel continuo perfezionarsi dell'arte militare, quando proprio si formavano i forti eserciti stanziali delle nazioni straniere, era un errore. Ma grande e nobile è il pensiero fondamentale di risollevare la moralità della guerra, come sono piene d'acutezza e di genialità le norme tattiche che egli viene esponendo.

Nerbo degli eserciti ha da essere la fanteria; la cavalleria rende utili servigi nelle ricognizioni, negli inseguimenti, nelle scorrerie; ma non dipende da essa l'esito d'una battaglia. Anche in quest'opera il Machiavelli attinge largamente ai classici latini. La sua ammirazione è tutta per gli istituti militari romani; onde foggia il suo *battaglione* sull'esempio della

legione, con certi cambiamenti suggeriti dalle fanterie degli Svizzeri e degli Spagnuoli. E coordinando il frutto delle sue letture con le osservazioni fatte ne' suoi viaggi e nella pratica d'ufficio, insegna come si debba arrolare, ordinare, istruire un esercito, come questo deva marciare, accamparsi, combattere, come s'abbiano a fortificare le città. Naturalmente, mancandogli l'esperienza personale diretta, egli non seppe guardarsi da certi errori; soprattutto non ebbe l'intuizione dell'avvenire riserbato alle armi da fuoco, che imperfettissime allora e spesso inefficaci, non gl'ispiravano nessuna fiducia. Ciò nondimeno, i dialoghi *Dell'arte della guerra* iniziano la scienza della strategia, come i *Discorsi* e il *Principe* la scienza politica, e per essi il Machiavelli fu giustamente chiamato il primo classico moderno di cose militari.

La *Mandragola*

8. In quegli stessi anni d'ozio forzato egli si piacque d'alternare alle severe meditazioni scientifiche la composizione di scritture nelle quali piú liberamente si provasse e si svagasse la sua vivida fantasia; talché oltre alle opere politiche, all'*Arte della guerra*, al *Dialogo intorno alla lingua* (vedi pag. 112), uscirono allora dalla sua penna la *Novella di Belfagor arcidiavolo*, libero rifacimento a fine satirico d'una fola orientale, l'*Asino d'oro*, poemetto allegorico in terza rima, e se non tutte e due le sue commedie, certo la piú famosa, ch'è la *Mandragola*.

Quivi lo spirito del Machiavelli si manifesta nella sua complessa e molteplice unità, colle sue insigni attitudini all'osservazione profonda del mondo reale, con quella disposizione allo scherzo, all'arguzia, all'ironia che traspare ad ogni passo nelle scritture familiari, colle sue mirabili qualità fantastiche. L'argomento della *Mandragola* — un osceno e atroce inganno ordito dal parassita Ligurio contro il vecchio messer Nicia a vantaggio del giovane Callimaco, e attuato mediante la cooperazione di fra' Timoteo — ha carattere novellistico ed è, par bene, invenzione del Machiavelli. L'azione, semplice e chiara, si svolge con perfetta connessione logica e corre dritta al suo compimento, intesa a rappresentare e satireggiare i mali onde erano afflitte la famiglia e la religione, senza però nessun vero proposito di ammaestra-

mento morale. Timoteo, il frate depravato ed ipocrita, che fa consistere la religione nelle pratiche esteriori del culto; messer Nicia, povero baggeo, che si crede esperto conoscitore degli uomini e si lascia corbellare dalla sapiente astuzia di Ligurio secondata dall'innamorato Callimaco; Lucrezia, moglie di Nicia, e Sostrata, madre di lei, sono tutti caratteri vivi e veri, che il Machiavelli scolpisce con intuizione stupenda delle debolezze umane. Il comico zampilla da un'inesauribile vena e ha spesso pungenti aculei di satira; il dialogo corre sempre naturale nell'agile spontaneità dello stile e nella freschezza della lingua parlata.

Pregi estrinseci di vivacità e di spigliatezza ha anche la *Clizia*, l'altra commedia, che il Machiavelli compose dopo la *Mandragola*, imitando e arricchendo di nuove scene la *Casina* di Plauto; ma essa resta di gran lunga inferiore alla prima nella pittura dei caratteri, nello svolgimento dell'azione, nello spirito comico. e la *Clizia*.

9. Formulati i suoi principî politici e militari, il grande Fiorentino volle rappresentarli in atto nella *Vita di Castruccio Castracani*, il tiranno di Lucca, morto nel 1328; operetta che egli scrisse intorno al 1520, mentre compiva l'*Arte della guerra*. Quivi egli attinse liberamente a fonti torbide o malfide, inventò all'occorrenza i fatti o trasferì a Castruccio quelli narrati da Diodoro Siculo nella *Vita di Agatocle* (lib. XIX e XX della sua *Bibliotheca*); non si diede insomma gran cura della veracità storica, tutto inteso a dimostrare la verità delle sue teorie. Fra gli amici degli Orti Oricellari la *Vita di Castruccio* suscitò dispute vivaci; ma tutti si trovarono d'accordo nel riconoscere le attitudini del Machiavelli allo stile storico; così che gli fu aperta la via a scrivere la maggiore delle sue opere di tal genere, *Le Istorie fiorentine*. La *Vita di Castruccio*.

I Medici erano venuti a grado a grado rimettendo della loro avversione contro colui che nel '12 era stato dei più tenaci fautori dell'agonizzante repubblica. Leone X, volendo dopo la morte di Lorenzo di Pietro (4 maggio 1519) rassettare la costituzione della sua città, aveva chiesto anche il parere del Machiavelli, e questi aveva risposto col *Discorso* Le *Storie fiorentine*.

sopra il riformare lo Stato di Firenze, proponendo l'istituzione d'un governo repubblicano, che però avrebbe dovuto entrar in vigore solo dopo la morte del papa e del cardinal Giulio. Nel 1521 quest'ultimo gli affidò una missione a Carpi, di poca importanza per vero, e già prima come arcivescovo *pro tempore* e quindi capo degli Officiali dello Studio, era stato il principale autore della provvisione, colla quale questi diedero al Machiavelli il mandato di scrivere la storia di Firenze (novembre 1520).

Le *Istorie fiorentine* sono divise in otto libri. Il primo, a modo d'introduzione generale, racchiude un compendio della storia medievale d'Italia fino al 1440 circa, compendio in cui l'autore si propose di mostrare come sorgessero e si consolidassero le principali potenze italiane. Nei tre libri che seguono, si narrano gli interni rivolgimenti di Firenze e il progressivo affermarsi dell'autorità dei Medici nelle cose del Comune, e così hanno rilievo quei difetti degli istituti civili che prepararono la via al principato. Gli ultimi quattro libri invece trattano delle guerre che funestarono Firenze e l'Italia dal 1434 al 1492, e mettono quindi in luce le cause della debolezza politica che condusse il paese in balia degli stranieri. Ma nel settimo e ottavo s'intreccia alla storia delle guerre e tiene la parte principale la storia delle congiure, ultimo sforzo degli spiriti repubblicani contro le tirannidi prevalenti. L'opera finisce colla morte di Lorenzo il Magnifico (1492).

Il Machiavelli non accumula i fatti nell'ordine in cui si succedettero, come un cronista, né mira a scrivere belle pagine eloquenti, come gli storiografi umanisti; ma i fatti ordina e coordina secondo un disegno felicemente concepito, studiandosi di porre in evidenza il loro logico collegamento e di mostrare come germoglino dalle condizioni stesse delle cose e dalle passioni degli uomini. Mentre nei cronisti medievali i disgregati elementi del racconto si stringono in una certa esteriore unità per via del concetto fondamentale della Provvidenza che tutto regge e governa, il Machiavelli ricava codesto filo unificatore dall'intimo valore dei fatti, assorgendo a considerazioni generali e all'idea di leggi naturali che reggano gli andamenti della storia. Nella quale egli

cerca sempre la conferma delle sue dottrine politiche: della necessità dell'azione individuale nella fondazione degli Stati; dei danni recati all'Italia dal dominio temporale della Chiesa; della mala fede dei venturieri; della difficoltà e dei facili insuccessi delle congiure. In servigio delle sue teoriche egli non si perita di alterare talvolta la genuina tradizione storica con aggiunte, esagerazioni, spostamenti cronologici; sicché le *Istorie fiorentine* non sono sempre fonte sicura per le particolarità concrete, tanto piú che in molti altri casi il Machiavelli s'abbandona ciecamente alle sue fonti (Flavio Biondo, Villani, Gio. Cavalcanti, Gino Capponi, ecc.) senza controllarne le attestazioni col confronto d'altre fonti o con indagini sue proprie. Ciò che gli sta a cuore non è tanto la veracità, quanto l'ammaestramento politico, che dalla storia scaturisce e che può giovare al presente. Quantunque il libro sia dedicato a un papa, il Machiavelli non ha riguardi nel parlare della politica della Chiesa; ma poiché quel papa è un Medici (il card. Giulio divenuto Clemente VII), il giudizio sulla potente famiglia è complessivamente favorevole, non si però che di tratto in tratto non trapelino l'amore per la libertà ond'è animato lo scrittore, e il suo dolore per l'annientamento di essa.

Nonostante le lacune, le inesattezze, le false interpretazioni dei fatti, specialmente dei fatti medievali, quest'ultima opera del Machiavelli occupa un altissimo posto nella moderna storiografia; può anzi dirsi che muova da essa la storia civile moderna. Dalla fantasia dello scrittore i fatti ricevono un potente alito di vita; onde le *Istorie fiorentine*, come ogni altra opera del Machiavelli, sono insigni anche per i pregi dell'arte. Specialmente nei due ultimi libri la narrazione ha spesso vera efficacia drammatica; i discorsi che secondo l'antico costume, il Machiavelli pone sulle labbra de' suoi personaggi, non sono vuote esercitazioni rettoriche, ma convengono egregiamente collo svolgimento logico del racconto, racchiudendo riflessioni generali suggerite dai fatti, anzi spesso il giudizio dell'autore su questi e la dimostrazione d'una sua tesi; lo stile infine, benché un po' disuguale, benché non di rado piú artificiato e solenne che

nei *Discorsi*, ha anche qui una grande originalità, e quando l'argomento trascina lo scrittore, diviene caldo e vigoroso nella sua fresca naturalezza.

Gli ultimi anni

10. Nel 1525 il Machiavelli andò a Roma per presentare a Clemente VII gli otto libri compiuti della sua *Storia*. Aveva in animo d'aggiungerne poi altri; ma le faccende politiche, alle quali fu richiamato, assorbirono la sua attività nei pochi anni che ancora gli rimasero di vita. Riusciti vani i suoi sforzi per la costituzione d'un esercito italiano, che sotto il comando di Giovanni delle Bande Nere avrebbe dovuto difendere la nazione contro gli stranieri, si dedicò tutto a preparare la difesa di Firenze e fu eletto segretario del nuovo magistrato dei Procuratori delle mura. Mentre l'esercito imperiale s'avanzava minaccioso (vedi qui dietro pag. 116), fu mandato tre volte al campo dei collegati per chiedere aiuti, ma non poté ottener nulla. Intanto avveniva il sacco di Roma, e Firenze ne approfittava per cacciare nuovamente i Medici e proclamare (16 maggio 1527) la repubblica, alla quale fu preposto come gonfaloniere Niccolò Capponi. Il Machiavelli, tornato in patria colla speranza di poter prestare utili servigi al nuovo governo, fu lasciato invece da parte, come sospetto d'inclinare ai Medici, e il suo vecchio ufficio fu dato ad un altro. Il dolore per l'ingratitudine dei concittadini e i disagi degli ultimi tempi indebolirono la sua fibra, ed egli non resse alla grave malattia, che lo colse poco dopo e lo trasse alla tomba ai 20 di giugno del 1527. Così non vide le gesta eroiche di quella milizia cittadina alla cui istituzione aveva con tanto ardore lavorato, né vide lo sforzo glorioso, ma, ahimè, sfortunato, della sua patria a difesa di quella libertà che era stato l'ideale della sua vita.

e la morte del M.

Donato Giannotti.

11. Alla repubblica novamente instaurata prestò i suoi servigi, nell'ufficio appunto di segretario dei Dieci già occupato dal Machiavelli, un altro scrittore politico fiorentino, che ha con lui qualche affinità nel modo di sentire, ma che gli rimane molto inferiore nella vigoria dell'ingegno e nell'alta originalità delle concezioni: Donato Giannotti. Lo zelo che egli pose nel servire il libero reggimento dal 1527 al '30, gli valse l'esiglio, cui fu condannato al ritorno dei Medici

e che passò per lo piú nel Veneto e da ultimo a Ròma, eletto da Pio V segretario dei Brevi. Morì piú che ottantenne nel 1573; ma la sua attività di scrittore non si protrasse veramente oltre al 1535.

Il principal merito del Giannotti sta nell'avere descritto con grande chiarezza e acutamente criticato istituti politici presenti e passati. Egli ammirava sopra tutte la costituzione della repubblica di Venezia, la quale studiò nel suo formarsi e nel suo operare in uno speciale dialogo (1526), e augurava che Firenze, perfezionando la costituzione del Savonarola, foggiasse il proprio governo sul modello di quello veneziano. Nella speranza che una rivoluzione avesse a ridarle la libertà perduta nel 1530, il Giannotti ampliò nei quattro libri *Della repubblica fiorentina* (1531) una sua precedente scrittura e disegnò per la sua patria un governo misto, che avesse la base in una larga assemblea e restringendosi *a guisa di piramide* in due altri consigli meno numerosi, mettesse capo a un gonfaloniere a vita. In tal modo egli credeva si dovesse raggiungere quell'appagamento degli interessi e delle ambizioni dei ceti sociali, dei partiti e delle persone, che formava la base e l'intento delle sue speculazioni. Perché egli non riuscí ad elevarsi all'alto concetto, propugnato dal Machiavelli, della patria che in sé riassume tutti gli interessi e gli affetti individuali, come non ebbe neppur la visione di un'Italia indipendente da ogni ingerenza straniera. Tant'è vero, che nel *Discorso delle cose d'Italia,* diretto a Paolo III nel 1535, non sa indicare altro rimedio contro l'eccessiva potenza dell'Impero, che l'alleanza con Francia e Inghilterra. All'idealità d'una repubblica fiorentina tenne fede tutta la vita; ma dopo il fatale assedio, non poté piú vederla in atto. Ormai ai liberi reggimenti era succeduto dovunque il principato, e ad instaurarlo a Firenze diede l'opera sua Francesco Guicciardini, il grande storico e politico, che degnamente s' appaia col Machiavelli, ancorché sia da lui molto diverso per il modo di sentire e per le attitudini dell'ingegno.

12. La famiglia Guicciardini vantava già una bella tradizione di senno politico e di esperienza, avendo da lungo tempo partecipato al governo della cosa pubblica e conse- F. Guicciardini.

guita fra i concittadini una moderata autorità. Francesco di Pietro nacque a Firenze ai 6 di marzo del 1483, e dopo avere studiato diritto civile e canonico in patria, a Ferrara e a Padova, ottenne nel 1505 e occupò per due anni la cattedra d'Istituzioni nello Studio fiorentino. Laureatosi a Pisa, venne acquistando fama e clientela nell'esercizio dell'avvocatura e fu ben presto chiamato a pubblici uffici. Lo animava un desiderio vivo d'operare e d'essere utile alla sua città, ma piú ancora una sete ardente di gloria e l'ambizione di primeggiare; e all'appagamento di codeste brame indirizzò la sua vita con quella serietà e con quel senso pratico che erano nella sua natura.

Mentre le relazioni della sua famiglia e della famiglia Salviati, con la quale s'imparentò sposando Maria d'Alamanno, gli spianavano la via al conseguimento de' suoi fini, egli s'apparecchiava a percorrerla onorevolmente coltivando ed esercitando il forte ingegno negli studi e nell'osservazione dei fatti politici; talché a ventisei anni poté compiere una *Storia fiorentina* con assennatezza ed esperienza degne d'un uomo provetto. Il racconto va dal tumulto dei Ciompi (1378) sino alla battaglia di Ghiaradadda (1509) e procede con grande chiarezza e precisione; i fatti ancorché disposti secondo il puro ordine dei tempi, appaiono logicamente connessi. Nel ricercare le riposte cagioni degli avvenimenti e nel ritrarre il carattere delle grandi figure storiche, il Guicciardini è acuto e profondo; nei giudizi, sereno e imparziale; della verità storica è piú rispettoso che il Machiavelli non sia; ma nello stile, facile e piano, non ha l'evidenza drammatica del suo conterraneo, né conforma il racconto a concetti generali, come questi suol fare.

La *Storia Fiorentina* del Guicciardini.

Ad acquistare piú larga esperienza delle cose di stato gli fu mezzo un'ambasceria a Ferdinando il Cattolico, affidatagli sul principio del 1512 da' suoi concittadini, che lo reputarono, sebbene non ancora trentenne, adatto e sufficiente a sí importante ufficio. A Burgos, nella corte spagnuola, egli poté conoscere le trame e gli accorgimenti della politica europea e perfezionare nella diplomazia la sua educazione politica. Di tutto teneva accuratamente informato il

Uffici pubblici del Guicciardini.

suo governo, e quando dopo circa due anni lasciò la Spagna, raccolse in una bella *Relazione* le osservazioni politiche, economiche, geografiche, sociali, psicologiche, che quel paese gli aveva suggerito. Tornato a Firenze al principio del '14, s'acconciò facilmente al nuovo Stato, quantunque diverso da quello che egli, fautore d'una repubblica temperata, avrebbe vagheggiato, e ligio alle norme che s'era imposto per conseguire gli intenti della sua vita, consacrò la propria attività al servigio dei Medici.

Dopo aver tenuto cospicue magistrature cittadine, nel giugno 1516 fu creato da Leone X governatore di Modena e poco dopo anche di Reggio e di Parma, e nel 1521 commissario dell'esercito pontificio. Dopo il breve pontificato di Adriano VI, che pur lo mantenne nel governo che aveva, Clemente VII lo inalzò a maggior dignità coll'elezione a Presidente della Romagna (1523). In questi importantissimi uffici il Guicciardini fece prova di grande abilità e fermezza, ripristinando e gagliardamente sostenendo l'autorità del governo in paesi scombussolati dalle guerre e dall'anarchia, sradicando abusi, perseguitando i banditi, procurando d'appagare i bisogni e i desideri del popolo, mentre con inflessibile e talvolta spietata risolutezza curava le supreme necessità dello Stato. Né gli fecero difetto le virtù militari, quando nel 1521 salvò Reggio da un colpo di mano del Lescun, fratello del Lautrec, e con prontezza di consiglio e sangue freddo difese Parma contro le armi francesi.

I libri *Del reggimento di Firenze.*

Anche fra le gravi occupazioni di quegli anni l'attività scientifica del Guicciardini non venne meno. Oltre ad alcuni de' suoi *Discorsi politici*, che sono quadri vigorosi e profondi delle condizioni d'Italia in determinati momenti, egli compose allora, ampliando e compiendo concetti già svolti ne' suoi opuscoli precedenti, il dialogo in due libri *Del reggimento di Firenze*. Questo fu scritto fra il 1523 e il '27; ma la scena è posta nel 1494 dopo la prima cacciata dei Medici. Per bocca del vecchio Bernardo del Nero, messer Francesco fa una critica severa delle istituzioni repubblicane sorte per il consiglio e l'autorità del Savonarola, e delinea la forma di reggimento che crede più consentanea

all'indole e alle inclinazioni dei Fiorentini. Egli è amante di libertà e in teoria gli piacerebbe un governo veramente democratico; ma le discussioni e le dottrine astratte non approdano a nulla. Non si deve andare in traccia d'una forma di governo perfetta, quale la repubblica di Platone; perché se si può foggiarla o trovarla nei libri, essa non ha luogo nella pratica. Si tratta invece di architettare un governo, che tenuto conto delle condizioni reali della città e dei cittadini, possa essere attuato e poi conservato. Perciò il Guicciardini fa un'analisi, desolante nella sua verità, dei motivi psicologici onde nascono le vicende della vita pubblica; e giudica l'aspirazione alla libertà e all'eguaglianza non altro che una larvata bramosia di dominare. Perciò vagheggia una costituzione simile a quella che pochi anni dopo consiglierà anche il Giannotti (vedi pag. 135), con un Consiglio grande, « fondamento e anima del governo popolare e della libertà », al quale spetti l'elezione dei magistrati, con un Senato, dove abbia sfogo l'ambizione degli uomini piú segnalati per natali, per ingegno e per dottrina e cui sian deferiti il potere legislativo e la trattazione degli affari piú gravi, e con un gonfaloniere a vita: una costituzione mista, dunque, in parte modellata su quella della repubblica di S. Marco.

Il Guicciardini dopo il 1525.

13. Dopo la battaglia di Pavia il Guicciardini, ancora Presidente di Romagna, eccitò il papa a seguire una politica risolutamente avversa a Carlo V e a collegarsi con Francia contro il predominio spagnuolo in Italia. Ma non volle piegarsi all'idea, propugnata dal Machiavelli, di preparare a difesa un forte esercito nazionale. Giudicava sí codesta idea bella e conforme allo scopo; sennonché esperto com'egli era, della realtà delle cose, vedeva che non era possibile attuarla. Strettasi la lega di Cognac (22 maggio 1526) fu eletto luogotenente generale delle truppe pontificie e fiorentine, e indarno s'adoperò per istornare da Roma e dalla sua patria l'imminente pericolo. Dopo che le incertezze del papa, la mala fede dei condottieri e la mancanza di mezzi pecuniari ebbero dato la vittoria all'esercito imperiale e la lega andò sfasciata, il Guicciardini, inviso

ormai tanto ai pontificî, come principale fautore di quella guerra, quanto ai Fiorentini risollevatisi a libertà, come seguace dei Medici, si ritirò a vita privata nella sua villa di Finocchieto presso Firenze (settembre 1527).

La rovina della causa cui aveva servito con tanta devozione, e il suo allontanamento dagli affari politici, ai quali lo traeva l'innato bisogno di operare, lo addolorarono profondamente; ma egli si sforzò di confortarsi cogli argomenti dell'esperienza e della fredda ragione e d'acconciarsi ai tempi mutati. In tal condizione d'animo, condizione che egli rappresentò in una notevole consolatoria a sé stesso posta in bocca a un amico, il Guicciardini chiese sollievo e distrazione alle occupazioni campestri, alle gite in città ed agli studi.

Durante quell'inerzia forzata egli venne probabilmente scrivendo le *Considerazioni sui discorsi del Machiavelli* e certo o compose o ricopiò, raccogliendoli in un corpo, i suoi *Ricordi politici e civili*.

Le *Considerazioni sui discorsi del Machiavelli.*

Nelle *Considerazioni* il Guicciardini esamina parecchi capitoli dell'opera dell'amico e saggiandone i concetti al paragone della realtà, tempera la loro assolutezza. Egli non ha fede nelle teoriche e vuole che l'osservazione dei fatti giovi, anzi che a formulare idee generali, a esercitare e affinare quel senso pratico che deve essere guida delle azioni. I casi variano per infinite piccole circostanze e quindi l'utilità pratica degli esempi storici è nulla, se da questi non si traggano gli ammaestramenti con discrezione. Perciò la storia di Roma non ha per il Guicciardini quell'autorità regolatrice che le attribuisce il Machiavelli; tra l'età antica e la moderna intercede una sostanziale diversità, dalla quale non si può prescindere. Egli riconosce la bontà e la nobiltà di molte idee del Machiavelli, ma crede inutile fermarsi ad accarezzarle e discuterle, dacché le condizioni presenti ne impediscono l'attuazione, e solo colla realtà si devono fare i conti in politica.

I *Ricordi* e la politica del G.

14. I *Ricordi politici e civili* sono una serie di oltre quattrocento massime, scritte con meravigliosa chiarezza, in istile scultorio, e raccozzate un po' alla rinfusa senza un

collegamento organico. Preziose per l'intelligenza del pensiero guicciardiniano, esse ci svelano insieme il tarlo morale della patria nostra in quel secolo di grandezza intellettuale, eppure di tanta debolezza. Secondo il Guicciardini, l'uomo saggio deve bensí desiderare il bene comune, ma non mai sacrificare a ciò che è piú bello o piú buono, ciò che è piú *vantaggioso*. Operare secondo il sentimento, mirare alle cose *grandi ed eccelse*, senza riflettere alla possibilità della loro attuazione, ostinarsi a resistere alla fortuna, è da *matti*. Chi ha fior di senno non si lascia sedurre dai pregiudizi tradizionali, dalle parole altisonanti, dal miraggio d'un alto e nobile fine; non si smarrisce nelle *vane cogitazioni* della teologia e della filosofia, esercitazioni d'ingegno prive d'effetti pratici; ma volge la sua attenzione e le sue meditazioni al certo e al terreno, e segue come unica guida del suo operare il freddo raziocinio. Egli, il Guicciardini, desiderava bensí di vedere la sua città governata a repubblica bene ordinata; desiderava l'Italia libera dai barbari e annientata la tirannide sacerdotale; ma tuttavia prestò, come vedremo, l'opera sua ad assodare il principato mediceo; sostenne l'alleanza con Francia e poi la politica imperiale; e fu ministro fedele del potere temporale dei pontefici. Gli è che pur deplorando l'infelicità dei tempi, egli reputava fosse da uomo savio cedere ai tempi, adattarsi alle circostanze, rinunciare alle proprie aspirazioni per *l'utile particolare*. Funesti principî, che lo statuale fiorentino enuncia cinicamente e che pur troppo erano allora nella coscienza di tutti, eccettuati pochissimi eletti. Sostituito al dovere il tornaconto come norma delle azioni, soffocata la forza operosa di ogni idealità, l'Italia doveva fatalmente precipitare a rovina e cadere nella servitú indigena e forestiera.

Il Guicciardini dopo il 1530.

Le accuse che i democratici fiorentini movevano al Guicciardini, e le persecuzioni onde lo facevano segno, divenute piú aperte e piú aspre, misero capo a un decreto del 17 marzo 1530, con cui la repubblica gli confiscava i beni e lo dichiarava ribelle. Già da alcuni mesi (nel settembre 1529) egli aveva lasciato la sua villa per recarsi a Bologna e poi a Roma a offrire i suoi servigi a Clemente VII. E

questi dopo la capitolazione di Firenze lo mandò insieme con altri cittadini ad organizzare il nuovo governo assoluto e a rassodare la dominazione medicea, e nel maggio del 1531 lo creò suo Vicelegato a Bologna. Quivi rimase, eccettuate brevi assenze, fin dopo la morte di Clemente VII (1534) e mostrò nuovamente la sua energia di reggitore e, negoziando coi legati di Carlo V, la sua abilità diplomatica. Nel 1534 ritornò a Firenze, dove fu tra i consiglieri del giovane duca Alessandro. Quando poi l'anno seguente i fuorusciti fiorentini, recatisi a Napoli, denunziarono all'imperatore i soprusi di questo principe dissoluto e crudele, il Guicciardini non si vergognò di difenderlo pubblicamente con avvocatesca destrezza; doloroso spettacolo, che però non può far meraviglia a chi sappia le massime utilitarie alle quali egli informava la sua condotta.

Sul principio del 1537 Alessandro cadde sotto il pugnale di Lorenzino, e il suo consigliere si adoperò a procurare l'inalzamento di Cosimo al ducato. Ma quasi per un rinnovamento de' suoi spiriti democratici, egli sperava di poter indurre colla sua autorità il nuovo signore a riforme che ne temperassero il potere assoluto; strana illusione in un uomo che per tutta la vita aveva speculato sulla realtà e a questa piegate le sue aspirazioni. Accuse e calunnie si levarono contro di lui; l'accorto duchino lo lasciò da un canto e il Guicciardini si ritrasse nella villa di Arcetri, dove attese a dar compimento alla sua opera più importante, la *Storia d'Italia*. Ad Arcetri morí il 22 maggio del 1540.

La *Storia d'Italia*.

15. I venti libri della *Storia d'Italia* muovono di là dove finiscono le *Istorie* del Machiavelli (1492) e arrivano sino alla morte di Clemente VII (1534); abbracciano dunque il periodo calamitoso che diede compimento al triste fato della nazione. Il Guicciardini è il primo storico nostro che uscendo dall'angusta cerchia degli avvenimenti d'una città, raccolga in un gran quadro le vicende di tutta Italia, su tutto distribuendo equamente la luce della sua esposizione. I fatti sono ordinati anno per anno; ma lo sguardo dello scrittore li domina tutti e vede le loro reciproche relazioni per modo, che se quell'ordinamento cronologico interrompe talvolta il

racconto, lo spettacolo complesso delle condizioni generali del paese è sempre presente al lettore, anche perché il Guicciardini sa svolgere e intrecciare i diversi fili con destrezza mirabile e rendere agevoli i trapassi dall'uno all'altro argomento.

Grande cura egli pose nell'esattezza e nella veracità; epperò raccolse studiosamente e sfruttò con metodo moderno ogni fonte d'informazione, cronache, lettere, relazioni d'ambasciatori, discorsi, trattati diplomatici, quando non lo soccorrevano i ricordi personali dei molti casi cui aveva assistito e partecipato. Mentre il giudizio del Machiavelli è spesso turbato da idee preconcette, alle quali sacrifica persino l'esattezza storica, il Guicciardini è sempre obbiettivo, sereno, imparziale; contempla la realtà nella sua genuina limpidezza; critica o approva con fredda impassibilità. I discorsi posti in bocca ai personaggi non tendono, come quelli delle *Storie Fiorentine,* a desumer dai fatti teoriche generali, ma a rilevare gli intimi collegamenti e le cause dei fatti stessi. Perché in questo appunto sta uno dei principali meriti del Guicciardini, nell'aver indagato la genesi dei grandi avvenimenti storici, acutamente scrutando l'anima umana, tenendo conto d'ogni particolare che anche per recondite vie abbia contribuito a promuovere un rivolgimento, valutando l'importanza degli interessi e delle ambizioni insieme cozzanti. Un esempio stupendo di codesto pregio offre il quadro delle condizioni d'Italia prima della discesa di Carlo VIII, con cui s'apre la *Storia.*

Nello stile la *Storia* del Guicciardini emula la maestà solenne del racconto liviano, non per proposito che l'autore avesse di vuota imitazione rettorica, sí perché a tale forma stilistica lo portava naturalmente l'organica complessità del suo pensiero. In ciascuno di quei lunghi periodi, gravi, in ispecie verso la fine dell'opera, di proposizioni secondarie gerundive, partecipiali, relative, causali, si distende e si condensa la motivazione d'un fatto o d'un giudizio in tutta la sua complessa interezza. Lo scrittore concepiva come un sol tutto quel fatto o quel giudizio e le circostanze che li avevano prodotti, e cosí voleva li percepisse il lettore anche a

costo d'uno sforzo, che se non è sempre gradevole, dà sempre il compiacimento d'una percezione piena e compatta.

Il Machiavelli e il Guicciardini.

Per forza di sintesi e per audacia e originale larghezza di pensiero, il Machiavelli supera di gran lunga il Guicciardini; ma questi lo vince per il senso pratico, per l'esattezza e la dirittura delle sue osservazioni. Muovono entrambi dalla realtà, ma l'uno se ne fa sgabello ad alte speculazioni d'ordine teorico; l'altro esercita il suo acume sul caso singolo, indagandone le cause e le conseguenze. Il Guicciardini ha la visione netta, sicura delle condizioni politiche del suo tempo e rifugge dal pensare a disegni che sa inattuabili; scettico, sfiduciato, non accarezza nessuna idealità, non s'accende mai d'entusiasmo. Il Machiavelli invece, pur deplorando la decadenza politica del suo tempo, propugna con fede invitta, anche se talvolta faccia in lui difetto una piena coerenza tra le parole e le azioni, alte idealità: l'indipendenza della patria dagli stranieri, la sua unificazione, l'istituzione d'un esercito nazionale. Nel Guicciardini ravvisiamo il freddo codificatore della funesta politica del secolo XVI; nel Machiavelli, il cui crudo realismo politico si illumina d'una gran luce ideale, ammiriamo e veneriamo il profeta dell'avvenire.

La scienza politica dopo la caduta della libertà.

16. Le opere del Machiavelli, messe a stampa tra il 1521 *(Arte della guerra)* e il 1532 *(Il Principe;* l'anno prima i *Discorsi)* caddero tosto, tra l'infierire della reazione cattolica, in mala fama. Un cardinale le disse scritte col dito del diavolo, e Paolo IV, istigato dai Gesuiti, le mise all'indice nel 1559. Del Guicciardini nel secolo XVI fu stampata solo la *Storia d'Italia* (1561-64); del Giannotti solo il dialogo sulla *Repubblica dei Viniziani* (1540). Le speculazioni sciolte da ogni preconcetto religioso e le audaci teorie esposte con brutale franchezza non s'affacevano alle mutate condizioni del pensiero; e la scienza di stato, nata nella libera Firenze, sonnecchiava e moriva fra le strette del despotismo e dell'intolleranza chiesastica. Per lungo tempo i nuovi scritti politici non furono se non « guazzabugli di luoghi comuni e di erudizione indigesta » o innocenti descrizioni d'antiche e moderne costituzioni. Solo nell'ultimo trentennio del secolo quella scienza

risorse, rinnovata in un'altra repubblica, per opera di Paolo Paruta, lo statista, dice il De Sanctis, «più vicino di spirito e di senno a Niccolò Machiavelli».

Paolo Paruta.

Nato a Venezia nel 1540 di famiglia oriunda lucchese, ma salita già nel secolo XIV a grado cospicuo nella patria d'adozione, il Paruta si dedicò fin da giovine agli studi della filosofia, della teologia e dell'eloquenza; e presto volse la sua attenzione ai pubblici negozi, dei quali ebbe agio d'acquistare esperienza e osservando l'andamento delle cose veneziane e facendosi compagno degli ambasciatori mandati dalla Serenissima a far ufficio di congratulazione presso Massimiliano, nuovo re dei Romani (1563). Nel 1571 tenne in S. Marco una solenne orazione in lode dei morti nella battaglia di Lepanto; ma prima del 1580, se togli il poco importante ufficio di Savio agli Ordini tenuto nel 1565 e '66, non ebbe parte nella vita pubblica della sua città. In quegli anni di quiete meditativa, il Paruta attese a comporre e limare i dialoghi *Della perfezione della vita politica* in tre libri, nei quali tenta di formulare una teoria morale adatta alla vita civile.

Della perfezione della vita politica.

Mentre il Machiavelli senza preamboli enuncia e ragiona le sue dottrine, il Paruta, mutati i tempi, deve rifarsi piú addietro, e perciò prende a difendere la vita politica contro l'ascetismo, che la dipingeva come un pericolo per la tranquillità terrena e per la salute dell'anima ed esaltava in cambio la vita contemplativa. Scostandosi in qualche punto anche dalla morale aristotelica e tomistica, egli afferma e si studia di dimostrare che se il viver nostro è operare, nessuna operazione è piú nobile e perfetta di quella che mira al bene di molti, e che quindi chi si dà alla vita pubblica coll'intento di giovare allo Stato, raggiungerà in essa la felicità. Massime, nelle quali s'appaga la sua coscienza di cristiano e insieme di veneziano desideroso di prestare l'opera sua a vantaggio della pubblica cosa. Il primo libro, dove di codesta materia si discute, è la parte piú originale dell'opera e anche la più importante come quella che fedelmente rispecchia le generali condizioni politiche e le condizioni peculiari della Repubblica Veneta nel decennio precedente al 1580. Nei due libri che seguono, il Paruta ricerca i mezzi per il consegui-

mento della felicità nella vita civile, non già, secondo il metodo del Machiavelli, movendo dai fatti, ma ponendo a base della sua indagine le norme della morale; e quei mezzi addita nell'esercizio delle virtú e nel moderato godimento dei beni politici, cioè delle ricchezze e degli onori, in uno stato retto da istituzioni libere e perfette. Siffatte condizioni di libertà e di perfezione egli riscontra in una forma di governo che partecipi della monarchia, dell'aristocrazia e della democrazia, in una forma mista insomma, atta a temperare i difetti di tutte; e di tal forma trova un esempio nella sua repubblica.

Codesti dialoghi, scritti in stile dignitoso, piacciono per l'acume di alcune considerazioni e per il fervido amore della libertà e della patria, onde il Paruta si mostra animato. Colla sua dottrina egli toglie di mezzo il dissidio, che tutti ammettevano, tra la politica e la morale, e riconcilia questa con quella « in un ideale di vita civile, che è anche un ideale di vita umana ». La sua opera è dunque di politico e di moralista insieme, ancorché essenzialmente morale ne sia il fondamento ed il fine.

Altre opere del Paruta.

17. Indagatore giudizioso e profondo della vita degli stati si mostra invece il Paruta nei *Discorsi politici* (1599). Nel primo libro di questi egli studia le cause della grandezza e della decadenza di Roma e nel secondo ragiona d'alcuni eventi moderni e formula teorie utili alla politica contemporanea. Quivi il Paruta è in generale sereno nei giudizi, circospetto nelle deduzioni, chiaro nell'esposizione; e se per esempio, nel difendere contro le censure del Machiavelli la partecipazione di Venezia alla guerra di Pisa, cade in fallo, attribuendo le sue proprie idealità al governo veneziano, con giusta severità giudica, in nome di questo, della politica di Leone X e di Clemente VII ligia agli stranieri; disserta con savi criteri intorno alle alleanze e fa acute considerazioni sul mantenimento della pace mediante l'equilibrio degli Stati italiani.

Dal 1580 in poi, furono affidati al Paruta molti uffici cittadini, sino a quello altissimo di procurator di San Marco (1596), e commissioni e ambascerie onorevoli ed importanti. Né lo zelo ch'ei poneva in queste occupazioni soffocò la sua attività scientifica; anzi appunto in quegli anni compose la

sua *Storia veneziana*, essendo stato eletto, al principio del 1580, storiografo ufficiale della Repubblica. A trattare materia storica egli s'era preparato e addestrato narrando in tre libri *La guerra di Cipro* (1570-72) con calore d'amor patrio e vivezza di rappresentazione. L'opera maggiore si estende dal 1513 al 1551, e i fatti di Venezia vi sono lumeggiati dai fatti, esposti in iscorcio, degli Stati ch'ebbero relazione con essa. La varietà del racconto si stringe in una bella unità, nella quale s'intromettono riflessioni di sapienza civile e considerazioni atte a mostrare il legame logico degli avvenimenti. Lo stile, sebbene un po' freddo, è nobile e vigoroso; la narrazione verace e solitamente imparziale.

Fra le ambascerie affidate al Paruta la piú importante fu quella a papa Clemente VIII. Inviato a Roma nel 1592, vi rimase tre anni ed ebbe a trattare negozi difficili e gravi. I dispacci che mandava di là al suo governo, sono monumento insigne d'una rara finezza d'osservazione e d'una grande sagacia politica. Li corona degnamente la *Relazione* che tornato in patria presentò, secondo il costume veneziano, al Senato, relazione nella quale discorre dell'autorità dei pontefici, dei loro rapporti cogli stati d'Europa e finalmente delle condizioni dello Stato ecclesiastico. Di questo egli fa un quadro nerissimo, mettendo in evidenza la corruttela e il disordine del governo sacerdotale; condanna autorevole, sulle labbra d'uomo pio e alle *somme chiavi* devoto. Tre anni dopo, nel 1598, il Paruta moriva; ma gli sopravviveva una tradizione diplomatica, che vedremo affermarsi solennemente nei primi anni del secolo XVII.

Giovanni Botero.

18. La conciliazione della politica colla morale, operata dal Paruta nei dialoghi *Della perfezione della vita politica*, ha la sua ragione d'essere in quel contrasto tra la fede e la ragione, tra il sentimento religioso e le necessità pratiche della vita degli stati, che il Paruta stesso sentí e rappresentò efficacemente nel *Soliloquio* (una specie d'autobiografia psicologica) e che riflette la condizione delle anime in quell'età di transizione. Teoricamente almeno, i piú non giungevano allora a quella conciliazione e davano la vittoria alla fede, talché tutte pervase da uno spirito di religione sono le opere

di Giovanni Botero, le cui dottrine corrispondono all'assetto d'Europa e d'Italia in quel tempo, quando quest'ultima aveva ormai perdute libertà e indipendenza e rassegnata soccombeva alla sua secolare sventura.

Il Botero (1533-1617), nativo di Bene in Piemonte, visse dapprima a lungo a Torino nel collegio dei Gesuiti, dove prese gli ordini sacri, senza però entrare nella Compagnia; poi a Milano, segretario (1576-84) del cardinale Carlo Borromeo; sicché ebbe la singolare fortuna di vedere il riordinamento dello Stato dei Savoia operato da Emanuele Filiberto e la riformazione della Chiesa compiuta dal santo arcivescovo lombardo. La sua perizia delle cose del mondo egli venne poi allargando nei viaggi che intraprese in Francia per una legazione commessagli da Carlo Emanuele I (1584), e in Spagna come precettore dei figliuoli di questo (1603-7), mentre accresceva e assodava la sua dottrina negli studi vasti e profondi. Fra il 1586 e il '99 visse, non di continuo, a Roma; ma tenuto in gran conto dal duca di Savoia, dovette poi trasferirsi a Torino, dove passò, quando si eccettui il tempo del soggiorno in Ispagna, tutto il resto di sua vita. Ivi alla corte di Carlo Emanuele ebbe agio d'attendere a' suoi studi e d'affinare la sua esperienza politica, sebbene non paia che egli intendesse gli audaci e patriottici disegni del duca, né divinasse i luminosi destini della casa sabauda.

Scrittore molto fecondo, il Botero compose in gran numero opere di svariatissimo argomento, politiche, storico-biografiche, religiose, teologiche, poetiche. Famosa fra tutte è la *Ragion di Stato* in dieci libri (pubblicata nel 1589), dove egli combatte le teoriche del Machiavelli come contrarie alle verità della fede e « si fa banditore d'una nuova scienza di stato che abbia i suoi principî fondati sul Cristianesimo ». Lo statista piemontese vi disegna la figura d'un principe giusto, prudente, liberale, valoroso, che d'ogni suo atto fa regola e giudice la religione, e gli insegna come deva governare i suoi sudditi, come procurar di accrescerne il numero, come difendere lo stato dagli esterni nemici. Osservazioni acute e massime assennate sugli eserciti, sulle fortificazioni, sull'equilibrio delle forze dei principi e su altri argomenti politici, rendono

pregevole quest'opera; ma la maggior gloria del Botero sta nell'avere in essa e piú in altre opere presagito e iniziato la moderna scienza economica. Nei tre libri sulle *Cause della grandezza delle città* sono chiaramente enunciate dottrine che gli economisti del secolo XVIII e del nostro nuovamente formularono e discussero, e nelle *Relazioni universali* (divise in cinque parti) è raccolta una messe d'informazioni, originali o derivate, sulla geografia, sulla storia, sulla religione, sul commercio, sulla popolazione di tutti i paesi del mondo, messe preziosa dalla quale poterono essere trascelti dati economici e materiali statistici di grande valore.

Col Botero si chiude la schiera copiosa ed illustre dei politici italiani del Cinquecento. Certo nessuno fra essi ebbe l'altezza d'ingegno del Machiavelli; ma tutti insieme, nel vario avviamento del loro pensiero e nella varietà delle loro teorie, fedelmente rispecchiano il progressivo tramutarsi delle condizioni politiche, religiose e morali della nazione dal principio alla fine del secolo.

Bibliografia.

P. L. Ginguené, *Storia della letterat. ital.*, traduz. dal francese Firenze 1827, vol. X, cap. XXXII. F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.*, nuova ediz. a cura di B. Croce, Bari 1912, vol. II, Cap. XV. U. A. Canello, *Storia della letterat. ital. nel secolo XVI*, cap. III, §§ 1,2. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, cap. XXII. F. Flamini, *Il Cinquecento*, P. I, cap. I e P. III, cap. I. — **2-9**. P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, 2.ª edizione, Milano 1895-96, 3 volumi. O. Tommasini, *La vita e gli scritti di N. Machiavelli*, vol. I, Torino, 1883; vol. II in due parti, Roma 1911. V. Turri, *Machiavelli*, Firenze, Barbera, 1902 (nella collezione *Pantheon*). S. Manfredi, *La vita e le opere di N. M.*, Livorno, Giusti, 1914 (*Biblioteca degli studenti*, n. 274). Delle opere citeremo via via alcune delle edizioni piú facili ad aversi; qui basti ricordare la raccolta delle *Lettere familiari*, curata da E. Alvisi, Firenze, Sansoni, 1883. — **3**. I minori scritti politici sono stampati per lo più insieme col *Principe;* vedi la bibliografia al § 6. *I Decennali* nel volumetto *Opere poetiche di N. M.*, con introduzione e note di G. Gigli, Firenze 1908. — **5**. N. Machiavelli, *I discorsi sopra la prima deca di T. Livio*, Firenze 1864, nella *Biblioteca diamante* del Barbèra, e anche nella *Biblioteca Nazionale* del Le Monnier. — **6**. *Il Principe e altri scritti politici*, Firenze 1862, nella *Biblioteca diamante;* e anche nella citata *Biblioteca Nazionale* e nella *Biblioteca classica economica* del Sonzogno. Migliore di tutte è l'edizione critica del *Principe* curata da G. Lisio, Firenze 1899, la quale fu riprodotta e arricchita d'un *commento storico filologico stilistico* dal Lisio stesso nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni, Firenze 1900. Un'altra ottima

ediz. scolastica del *Principe* e di alcuni scritti minori si ha nel vol. *Scritti politici scelti* di N. M. con introduz., appendice bibliografica e commento di V. Osimo, Milano, Vallardi, 1910. F. Ercole, *Lo « Stato » nel pensiero di N. Machiavelli*, Cagliari 1916-17. — **7**. *Libro dell'arte della guerra*, riveduto sull'autografo da D. Carbone, Firenze 1868, nella *Collez. scolastica* del Barbèra; anche nella *Bibliot. classica economica*, del Sonzogno. — **8**. *L'Asino d'oro* nel volumetto delle *Opere Poetiche* citato al § 3. *Le commedie*, Firenze 1863, nella *Collez. diamante Barbèra*. N. Machiavelli, *Mandragola* a cura S. Debenedetti con prefaz. e appendice, Strasburgo 1910 (*Biblioth. romanica*, 123). Sulla *Mandragola*, oltre ai libri citati del Villari e del Tommasini, A. Graf, *Studi drammatici*, Torino 1878; I. Sanesi, *La Commedia*, vol. I, Milano, Vallardi 1911, p. 204 sgg. (*Storia dei generi lett. ital.*); N. Busetto, *La Mandragola*, ricerche e osservazioni, Cividale del Friuli 1912. Si noti che le cosiddette *Commedia in versi senza titolo* e *Commedia in prosa senza titolo*, non sono del Machiavelli. — **9**. La *Vita di Castruccio* col *Principe*; vedi la bibliografia al § 6. *Le Istorie fiorentine* di N. M., Firenze 1872, nella *Collez. scolastica* del Barbèra; anche nella *Bibliot. Nazionale* del Le Monnier e nella *Bibliot. classica economica* del Sonzogno. L'ediz. commentata da V. Fiorini nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni, Firenze 1894, non va, per ora, oltre al terzo libro. Pregevoli osservazioni sull'arte del Machiavelli scrittore fa P. Carli, *L'abbozzo autografo frammentario delle Storie fiorentine di N. M.*, Pisa 1907. — **11**. D. Giannotti, *Opere politiche e letterarie*, ediz. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1850, 2 voll. G. Sanesi, *La vita e le opere di D. G.*, vol. I, Pistoia 1899. E. Zanoni, *D. Giannotti nella vita e negli scritti*, Roma 1900. — **12-13**. F. Guicciardini, *Opere inedite*, illustr. da G. Canestrini, Firenze 1857-67, 10 voll. F. De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, nei *Nuovi saggi critici*. C. Gioda, *Guicciardini e le sue opere inedite*, Bologna 1880. E. Zanoni, *La mente di F. G. nelle opere politiche e storiche*, Firenze 1897. A. Gustarelli, *La vita e le opere di F. G.*, Livorno, Giusti, 1914 (*Bibliot. degli stud.*, n. 285). A. Rossi, *F. Guicciardini e il Governo fiorentino dal 1527 al 1540*, Bologna, vol. I, 1896; vol. II, 1899. — **14**. F. Guicciardini, *Ricordi politici e civili* a cura di Gio. Papini, Lanciano 1910. — **15**. *La Storia d'Italia di F. Guicciardini*, ediz. definitiva sugli originali manoscritti, Firenze 1919, in 4 voll. Il testo delle vecchie stampe, anche nella *Bibliot. economica* Sonzogno, in 4 voll. — **16-17**. P. Paruta, *Opere politiche*, precedute da un discorso di C. Monzani, Firenze 1852. G. De Leva, *P. Paruta nella sua legazione a Roma*, Venezia 1888. F. E. Comani, *Le dottrine politiche di P. P.*, I. *La moralità*, Bergamo 1894. E. Zanoni, *P. Paruta nella vita e nelle opere*, Livorno 1903. A. Pompeati, *Per la biografia di P. P.*, e *Le dottrine politiche di P. P.*, nel *Giorn. storico*, XLV e XLVI, 1905. — **18**. C. Gioda, *La vita e le opere di Gio. Botero*, Milano 1895, voll. 3. A. Magnaghi, *Le « Relazioni universali » di G. Botero e le origini della Statistica e dell'Antropogeografia*, Torino 1906.

CAPITOLO VIII

L'Ariosto e la poesia narrativa

1 La gioventù dell'Ariosto e le sue poesie latine. — 2. L'Ariosto al servigio del card. Ippolito. — 3. Risurrezione del teatro comico latino. — 4. Le commedie dell'Ariosto. — 5. L'A. al servigio del duca Alfonso e governatore della Garfagnana. — 6. Il carattere dell'A. e le sue *Satire*. — 7. Gli ultimi anni e la morte dell'A. — 8. L'*Orlando Furioso*. La materia e l'organismo del poema. — 9. La pazzia d'Orlando e le avventure di Ruggiero. — 10. Le fonti del *Furioso*. — 11. L'adulazione, la moralità e la satira nel *Furioso*. Il fine del poema. — 12. L'arte dell'Ariosto. — 13. Lo scherzo nel *Furioso*. — 14. Il classicismo, lo stile, la lingua, il verso del poema. Sua importanza nella storia del Rinascimento. — 15. La poesia cavalleresca dopo il *Furioso*. — 16. Teofilo Folengo e le sue opere non maccheroniche. — 17. Il *Baldus* e la lingua maccheronica. — 18. L'arte del Folengo. — 19. Poemetti eroicomici. — 20. Il poema di stampo classico. L'*Italia liberata* del Trissino. — 21. L'Alamanni e i suoi poemi epici. — 22. Il ciclo cavalleresco d'Amadigi. Bernardo Tasso. — 23. L'*Amadigi* di Bernardo Tasso. — 24. Discussioni teoriche sul poema epico. — 25. Versioni di poemi classici: l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi*. Poemetti mitologici.

1. Negli anni stessi in cui la mente di Niccolò Machiavelli, nudrita dall'osservazione della realtà storica e dallo studio degli antichi, generava le maggiori opere scientifiche del Rinascimento italiano, l'arte della poesia assurgeva ad altissima perfezione coll'*Orlando Furioso*. L'Ariosto è il più grande, anzi l'unico vero poeta della prima metà del Cinquecento. Egli trattando in forme di classica eleganza la libera e viva materia cavalleresca, attuò mirabilmente nella poesia l'ideale estetico di quella sua età, che nessun altro ideale vagheggiava con sí intensa accensione di spirito.

Di famiglia oriunda bolognese, ma già da piú generazioni

domestica degli Estensi, nacque Lodovico Ariosto ai primi di settembre del 1474 a Reggio d'Emilia. Il padre, Niccolò, vi teneva allora l'ufficio di Capitano della cittadella; e di famiglia reggiana era la madre, Daria Malaguzzi. Poco dopo i dieci anni Lodovico passò a Ferrara colla famiglia paterna, e nella città degli Estensi, dove gli studi classici vantavano una tradizione gloriosa (Guarino veronese; vedi pag. 7 di questo volume) e la poesia volgare s'era loro genialmente disposata per opera del Boiardo, ebbe la sua educazione letteraria. Anch'egli per volere del padre dovette dapprima dedicarsi alla giurisprudenza (1489) e vi attese cinque anni, non cosí assiduamente però ch'ei non cedesse talvolta agli allettamenti della poesia e non riuscisse nel tempo stesso ad acquistare familiarità con le opere e la lingua degli antichi poeti di Roma. Infatti già nel 1493 egli intesseva di reminiscenze oraziane un'elegia volgare in terza rima per la morte della duchessa Eleonora d'Aragona, e l'anno dopo (1494) mentre giungeva d'oltr'Alpe romor d'armi minaccioso all'Italia, scriveva l'alcaica latina *A Filiroe*, grazioso componimento, in cui la gaia spensieratezza giovanile si contrappone alla tristezza del momento. Infine il padre gli concedette di seguire liberamente la sua inclinazione, e Lodovico, pur senza trascurare la filosofia, fu tutto negli studi della poesia classica, guidato da Gregorio da Spoleto, ottimo latinista e grecista, che egli benedice siccome principal fabbro della sua educazione intellettuale. Ma l'improvvisa partenza di Gregorio (forse nel 1499) e poi le disagiate condizioni gli tolsero di approfondirsi nella conoscenza del greco, sebbene non paia ch'ei ne fosse interamente digiuno.

La gioventú dell'Ariosto

Di quegli anni giovanili sono quasi tutte le poesie latine dell'Ariosto, odi, epigrammi, endecasillabi, in piú gran numero elegie. In esse egli canta i suoi amori, or pregando, or dolendosi, ora esultando, ora maledicendo; scrive affettuoso agli amici; piange e loda parenti, amici, pittori, poeti defunti; scherza lepidamente su qualche lieta contingenza della vita; non lesina (nelle piú tarde) incensi ai dominatori di Ferrara. Piú che la facilità ridondante d'Ovidio, gli piacque imitare nell'elegia lo stile terso e la fine eleganza di

e le sue poesie latine.

Tibullo; nei giambi e negli endecasillabi ebbe presente Catullo; e fu dei primi a rinnovare le piú belle forme della lirica oraziana. Ma seppe dominare gli elementi di poesia che lo studio degli antichi gli suggeriva, e trasfondere ne' suoi versi la vita de' suoi sentimenti e della sua fantasia, colorendo scene e figure originali e creando immagini di nuova bellezza. Chi pensi la verbosità floscia e prosaica dei troppi verseggiatori latini che infestavano allora Ferrara, non potrà non ammirare l'eleganza sobria e concettosa di codesto giovane, che trattando con novità di forme e di modi l'arte del poetare latino, s'affinava il gusto e s'addestrava a cogliere e fermare nel verso il fantasma poetico.

Dopo il 1503 l'Ariosto non iscrisse in latino se non pochi epigrammi, un'odicina e la bella elegia *De sua ipsius mobilitate*, dove rappresentò non senza una cotal bonaria esagerazione la mutevolezza della sua indole e de' suoi desideri. Pose invece il suo studio nell'idioma natío e nell'arte del poetare italiano, in cui già s'era dianzi provato; quantunque il Bembo, che aveva stretto amicizia con lui durante il suo soggiorno a Ferrara (vedi pag. 109), lo esortasse a perseverare nella poesia latina. Strana esortazione sulle labbra del panegirista e legislatore del volgare, ma non inesplicabile, quando si consideri che le rime giovanili dell'amico suo a gran pezza non pareggiano in eleganza le coetanee poesie latine. Sennonché, come suole accadere nei grandi ingegni, il lungo lavorío evolutivo che aveva condotto la letteratura dalla fedele imitazione dei classici al libero classicismo delle *Stanze per la Giostra*, si compiva nell'Ariosto rapidamente e non tardava a metter capo alla piú geniale opera poetica della Rinascenza.

Ariosto al servizio del card. Ippolito.

2. Le condizioni familiari di Lodovico s'erano frattanto mutate. Mortogli il padre nel 1500, egli dovette come primogenito pensare all'amministrazione dell'eredità, provvedere all'educazione e poi al collocamento dei quattro fratelli e delle cinque sorelle e cercar pure a sé un qualche fruttuoso avviamento, poiché i beni della famiglia non erano sufficienti a tante bocche. Per questo s'acconciò, come il padre, a servire gli Estensi; ottenne dapprima l'ufficio, che occu-

pava nel 1502, di Capitano della rocca di Canossa, e l'anno appresso entrò come « familiare » nella corte del cardinale Ippolito, terzogenito del duca Ercole I. Tale era il destino della piú gran parte dei letterati in quel secolo, quando ad essi non s'offriva altro mezzo per campare la vita, se non la liberalità incerta e capricciosa dei mecenati, e i grandi li stipendiavano come un ornamento della loro casa, compiacendosi delle lodi che in bei versi o in prosa sonante ne ricevevano in cambio.

Quel porporato, tutto dedito alle faccende politiche e militari, vago di piaceri e poco proclive agli studi, richiese dall'Ariosto altre prestazioni che *di parole e d'opera d'inchiostro*; si valse di lui in molte ambascerie di varia natura e importanza e lo volle con sé anche sul campo di battaglia, quando ai 30 di novembre del 1509 egli contrastò colle sue schiere il passo ai Veneziani, che s'avanzavano sul Po contro Ferrara. In quell'anno stesso e nel successivo, messer Lodovico fu mandato piú volte a Roma per chieder soccorsi a Giulio II o per placare l'ira di lui contro gli Estensi, e nel 1512 seguí il duca Alfonso in quel viaggio a Roma, che poco mancò non finisse colla cattura dell'Estense e del suo compagno da parte del fiero pontefice roveresco.

Risurrezione del teatro comico latino.

3. Ma la corte di Ferrara, amante di feste e di spassi, come ogni altra corte italiana del Rinascimento, offriva all'Ariosto occasione di mettere a prova anche le sue attitudini artistiche. Già da qualche decennio il fervore con cui dovunque i letterati si studiavano di richiamare in vita il mondo classico, aveva fatto rifiorire in alcune città il costume di rappresentare le commedie di Terenzio e di Plauto, le quali meglio dei sacri drammi corrispondevano, e per la sostanza e per la regolarità della forma, ai gusti raffinati degli ascoltatori piú colti. A Roma Pomponio Leto nei cortili dei palazzi prelatizi, a Firenze alcuni maestri nelle loro scuole o nelle case dei Medici o altrove, avevano allestito e diretto di cosiffatte rappresentazioni, e le commedie antiche erano risorte nella loro veste originaria latina. A Ferrara, grazie all'amore che per simili spettacoli nutriva Ercole I, la dotta consuetudine aveva posto radice fin dal 1486, quando si rap-

presentarono i *Menaechmi* plautini nel cortile del palazzo ducale; e ivi le commedie si recitavano nelle traduzioni, libere e per lo piú in versi, che i letterati della corte ne apprestavano. L'Ariosto, che piú e piú volte in sua gioventú aveva assistito a tali rappresentazioni e probabilmente vi avea preso parte attiva, ne fu stimolato a tentare per primo la composizione d'una commedia in volgare, che fu la *Cassaria*.

Le commedie dell'Ariosto.

4. Vi si mettono in iscena gli intrighi orditi da due schiavi per procurare ai loro padroncini il possesso di due schiave; e il titolo, foggiato su quelli plautini di *Mostellaria, Aulularia,* ecc., le viene da certa cassa piena d'ori filati, principale strumento di quegli intrighi. Recitata nel carnevale del 1508 in una sontuosa sala del palazzo dei duchi con intermezzi di moresche e di favole mitologiche, la *Cassaria* riscosse tale plauso che per l'anno dopo l'Ariosto preparò un'altra commedia, *I Suppositi,* della quale recitò il prologo egli stesso. Ne formano il soggetto le mariolerie (sostituzioni di persone a persone, onde il titolo) d'uno studente, aiutato dal suo servo, per ottenere la mano d'una fanciulla. Nel 1520 l'Ariosto compiva la terza delle sue commedie, il *Negromante,* dov'è argutamente sferzata la superstiziosa credenza nelle arti magiche, e nel '29 la *Lena,* audace rappresentazione delle turpitudini inquinanti la vita familiare. Aveva anche posto mano a una quinta commedia, *Gli Studenti,* colla quale voleva trasportare gli spettatori fra le brigate universitarie del suo tempo, ma la lasciò incompiuta; ed essa fu terminata e pubblicata col titolo *La Scolastica* dal fratello di Lodovico, Gabriele. Un'altra continuazione dovuta a Virginio, figliuolo del poeta, rimase inedita fino ai nostri giorni.

Le commedie dell'Ariosto sono modellate su quelle dei comici romani e in gran parte materiate d'intrighi e di caratteri derivati di là stesso. Divise in cinque atti, si mantengono lige al costume dell'unità di luogo, dacché l'azione di ciascuna si svolge tutta unicamente sulla strada fra le case dove abitano i personaggi. La favola s'incardina sempre in macchinazioni di mariòli che tendono a gabbare il prossimo; il servo scaltro, il giovane scapestrato, il padre avaro, il parassita sono figure che vi hanno gran parte; e

dal teatro classico provengono anche gli atteggiamenti della sceneggiatura, l'uso frequente delle agnizioni, molti artifici, molte situazioni comiche ed altre particolarità. L'imitazione però non s'estende mai a tutta una sola commedia antica; anzi l'Ariosto suole attingere da parecchie insieme gli elementi, che riplasmati adatta all'opera sua. E in questo rimaneggiamento e rinnovamento della materia antica, egli procede con libertà sempre maggiore, rendendosi via via indipendente dai modelli che gli stanno dinanzi.

Nella *Cassaria* la scena è posta nell'isola di Metellino; ma nelle commedie successive ci troviamo invece a Ferrara o a Cremona fra contemporanei dell'autore, e le allusioni a luoghi ben noti, a costumanze e ad istituzioni del Cinquecento italiano danno nuova vivezza all'azione. Gli intrecci divengono a mano a mano più semplici, e se alcuni personaggi, anche delle ultime commedie, conservano l'aspetto di copie scialbe dei loro prototipi antichi, in altri è evidente lo studio di ritrarre la realtà della vita che s'agita intorno al poeta. Massime nel *Negromante* e nella *Lena* alcune figure sono rappresentate con tocchi efficaci; spesso le scene hanno vera forza comica e spigliatezza non comune, e tutta l'azione assume un carattere ben rilevato di modernità.

La gaglioffería dei ciurmadori che si danno l'aria di sapienti, la dabbenaggine dei gonzi che si lasciano gabbare, l'ingorda viltà d'uomini senza coscienza e senza decoro (malanni, pur troppo, d'ogni tempo e d'ogni luogo) sono messe alla gogna in quelle due commedie con cinica franchezza; e così in esse come nelle altre escon fuori di tratto in tratto pungenti allusioni a fatti riprovevoli della vita pubblica d'allora, alla corruzione dei giudici, alla prepotenza dei doganieri, all'infingardaggine degli officiali, al mercato che si veniva facendo delle indulgenze e dei perdoni. E pensare che l'Ariosto scriveva le sue commedie per darle a recitare dinanzi al duca di Ferrara o dinanzi a Leone X in corte di Roma! Gli è che in quei primi decenni del secolo XVI la più grande libertà di parola era a tutti concessa, purché non si toccassero le persone e le casate potenti. Similmente l'immoralità dei soggetti e gli equivoci sconci, onde spesso

l'autore si vale per provocar la risata, non iscandolezzavano allora le elette adunanze di gentiluomini, di prelati e di dame, che assistevano e si divertivano alla recitazione di quelle commedie.

Le tre ultime commedie dell'Ariosto sono in endecasillabi sdruccioli sciolti, metro che egli adattò anche alla *Cassaria* e ai *Suppositi*, scritte originariamente in prosa, quando alcuni anni dopo la prima rappresentazione furono nuovamente poste sulla scena. Per la mancanza della rima, per il numero delle sillabe e per l'atonia della penultima, quei versi parevano rendere piú esattamente d'ogni altro i trimetri giambici acatalettici dei comici romani, e abilmente trattati con spezzature interne e con trapassi del senso dall'uno all'altro, potevano simulare l'andatura piana della prosa. L'Ariosto, nonostante i vincoli del ritmo riuscí infatti non di rado a dare al dialogo spontaneità e scioltezza e a riprodurre egregiamente la vivacità della conversazione parlata; felice anche in questo, come nell'arguzia facile e pronta, nella dipintura di alcuni caratteri, nell'impostatura e nella condotta d'alcune scene. Certo alle sue commedie nuoce la troppa fedele imitazione di Terenzio e di Plauto; ma se si pensi ch'egli diede colla *Cassaria* e coi *Suppositi* le prime commedie regolari al teatro italiano e che l'imitazione dei classici era allora divenuta generale norma dell'arte, si dovrà riconoscere che anche nella drammatica l'Ariosto fece prove non indegne del suo ingegno e della sua fama.

L'Ariosto al servizio del duca Alfonso.

5. Messer Lodovico, amante com'era della quiete, mal si adattava alla vita randagia cui lo costringeva la servitú del cardinale. Invano tentò di liberarsene nel 1513, quando l'elezione di Giovanni de' Medici al pontificato gli fece balenare la speranza d'un piú comodo collocamento alla corte di Roma. Nel 1517 essendo stato sollecitato dal cardinale Ippolito, creato vescovo di Buda, a seguirlo in Ungheria, egli ricusò risolutamente e fu perciò licenziato. L'anno dopo il duca Alfonso lo fece iscrivere tra i suoi stipendiati come « cameriere o familiare », e l'Ariosto ne fu contento; ché il nuovo servizio non molestava i suoi studi e sol di rado lo to-

glieva al *nido natio,* cui lo legava l'amore per Alessandra Benucci, vedova del ferrarese Tito di Lionardo Strozzi. Questo amore, cominciato nel 1513 a Firenze, ha un non so che di soave e di domestico, pur nella sua calda sensualità. Durò quanto la vita del poeta e fu santificato, forse nel 1527, dal matrimonio, che l'Ariosto tenne però segreto per non perder certi beneficî ecclesiastici, dei quali aveva il godimento, ancorché non fosse insignito degli ordini sacri.

Le rime dell'A.

All'amore per la Benucci si riferiscono alcune liriche dell'Ariosto, e son forse quelle di ispirazione piú pacata e lige piú palesemente a modelli letterari. Altri suoi sonetti e canzoni ed elegie in terza rima, probabilmente anteriori all'amore per la Benucci, vibrano di ardente sensualità e non ismentiscono l'originale vigore fantastico dell'autore dell'*Orlando.* Talora poi nelle elegie egli unisce al canto amoroso la rappresentazione di episodi della sua vita esteriore; com'è nella terza, dove si mostra pentito della risoluzione di lasciar Ferrara, e bellamente conserta l'espressione del suo dolore per la lunga lontananza, cui si vede ormai obbligato, dall'amata Alessandra, colla pittura d'un viaggio disastroso.

L'Ariosto alla Garfagnana.

Questo fu nel febbraio del 1522, quando Messer Lodovico, essendogli venuta meno la provvisione ducale e altri rincalzi in causa della guerra, s'indusse ad accettare l'officio di commissario della Garfagnana. Quel paese, posto tra i gioghi dell'Appennino e l'ultimo lembo delle Alpi apuane, al confine dello Stato estense colla repubblica di Lucca, era da poco tornato sotto il dominio dei duchi di Ferrara. I banditi, protetti dalla natura montuosa del luogo, vi scorrazzavano liberamente, portando il terrore fra le popolazioni impotenti a resistere o paurose, mentre le discordie interne e le rivalità di signori faziosi spesso li aiutavano, accrescendo il disordine e l'anarchia.

Arrivato lassú a Castelnuovo, l'Ariosto prese ad esercitare il suo ufficio con quella onesta serietà che poneva in tutte le cose sue; pubblicò gride contro i malviventi minacciando pene sempre piú gravi, trattò coi governi finitimi di Lucca e di Firenze, s'adoperò in ogni guisa per ricondurre nel paese la quiete e il rispetto delle leggi. Ma la corte stessa di Ferrara, tra

viata da intrighi o da interessi partigiani, intralciava spesso l'opera del suo commissario; scarse erano le forze di cui questi disponeva per far valere la propria autorità e d'altro canto la stessa mitezza del suo carattere mal rispondeva alle necessità d'un ufficio, cui sarebbero occorse una grande energia e inflessibile risolutezza. In tali condizioni, lontano dalla sua donna, dagli amici, da ogni cosa piú caramente diletta, l'Ariosto si trovava a disagio e anelava alla liberazione. Finalmente dopo piú di tre anni fu richiamato, e poté ritornare a Ferrara, donde non si allontanò piú se non per brevi assenze.

Il carattere dell'Ariosto

6. L'Ariosto non era un carattere forte ed energico, bensí uno di quegli uomini che si piegano facilmente alle circostanze senza pretendere di dominarle. Incline per natura alla vita casalinga e tenero della sua libertà, s'acconciò tuttavia a vivere in Corte per procurarsi una modesta agiatezza. Ma nel servigio dei grandi egli si trovò sempre come un pesce fuor d'acqua, e sebbene non rifuggisse all'occorrenza dalle adulazioni, non seppe mai destreggiarsi cosí abilmente da potersi dir fortunato. Era in lui una continua dubbiezza, come una paura d'ogni risoluzione grave che lo vincolasse per l'avvenire. Gli piaceva abbandonarsi alle sue inclinazioni, a' suoi desideri, alle sue fantasie, serenamente, spontaneamente, senza un proposito deliberato. La volontà non era sí forte che potesse reggere a lungo l'azione e il pensiero di quest'uomo, che sentiva sempre e in tutto un grande bisogno di libertà e di sincerità. Per la sua schiettezza appunto, nonché per la modesta rettitudine, per la ingenuità quasi infantile, per la mitezza e la bontà dell'animo, egli è forse la figura piú simpatica della nostra storia letteraria.

e le sue Satire.

Tale ci appare l'indole dell'Ariosto in quella tra le sue opere che nel rispetto dell'arte tiene il primo posto dopo l'*Orlando;* intendo nelle *Satire*. Sono sette e furono scritte alla spicciolata in piú anni fino al 1531. Meglio che satire si direbbero epistole confidenziali in terza rima dirette a parenti o ad amici, nelle quali l'autore disegna quadri vivaci delle sue condizioni, mette fuori giudizi su uomini e su cose, dà consigli ispirati da una morale semplice e bo-

naria e tutto intramezza di storielle piacevoli e condisce di spirito saporoso. Raramente il tono si eleva e il rimprovero erompe in accenti aspri e severi; per lo piú l'Ariosto scrive con amabile e garbata sprezzatura, nel tono del discorso familiare, cogliendo e argutamente rappresentando le debolezze umane. La sua satira non ha fiele; la sua ironia non ha punte che facciano ferite profonde; egli deplora con sincerità le male abitudini e i vizi del suo secolo, ma non se ne accuora e molte volte finisce col sorridere in aria di benigno compatimento.

Gli ultimi anni e la morte.

7. Tornato a Ferrara nel 1525, l'Ariosto si comperò col denaro messo da parte durante il suo commissariato, un pezzo di terreno in contrada Mirasole e vi costruí una casetta sulla quale fece scolpire questo epigramma:

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida; parta meo sed tamen aere domus.

E là passò gli ultimi anni di sua vita, lieto dell'amore della sua Alessandra, coltivando il giardino che verdeggiava accanto alla casa, inseguendo nei dolci sogni le sue gioconde fantasie, studiando, verseggiando. Diede allora l'ultima mano all'*Orlando Furioso*, che cominciato probabilmente tra il 1502 e il 1503, aveva la prima volta veduto la luce per la stampa nel 1516. Ma il poeta, educato alla squisita perfezione dell'arte classica, non se ne accontentava interamente e seguitò a limarlo, a rimaneggiarlo, ad ampliarlo, finché non l'ebbe ridotto alla forma in che ora lo si legge comunemente. Da quaranta canti che aveva nell'edizione del 1516 e nelle molte che si fecero col consenso o all'insaputa dell'autore negli anni successivi, salí a quarantasei, e in questo nuovo assetto fu finito di stampare nell'ottobre del 1532. Pochi mesi dopo, ai 6 di luglio, il grande poeta moriva.

L'*Orlando Furioso*.

8. Nell'*Orlando Furioso*, l'Ariosto si propose, come dichiarava egli stesso in una lettera al marchese di Mantova, « di continuare l'invenzione del conte M. M. di Boiardo ». E infatti i personaggi principali sono i medesimi nei due poemi; le loro vicende passate, cui fa talvolta allusione l'Ariosto, sono quelle appunto narrate nell'*Innamorato;* le situazioni

La materia

in cui egli li riprende, solitamente quelle nelle quali il conte di Scandiano li aveva lasciati. Sennonché elettosi con tatto finissimo l'ufficio di continuatore, l'Ariosto non volle farsene schiavo; intese quale attrattiva derivasse all'opera sua dall'essere i personaggi vecchie e care conoscenze dei lettori, ma si riserbò la libertà di rannodare le fila del racconto a quel punto che meglio gli convenisse e di svolgerle poi secondo che gli paresse opportuno, sí che il suo poema acquistasse un'individualità propria e potesse essere inteso e gustato anche da chi non conoscesse l'*Innamorato*.

Quando questo rimane interrotto, i Saraceni, guidati da Agramante, sono in Francia; hanno inflitto una terribile rotta alle genti di Carlo, posto l'assedio e dato l'assalto a Parigi. Da quella rotta prende le mosse l'Ariosto, differendo ad altro tempo l'assedio e l'assalto, che descriverà nuovamente (c. XIV) con maggior ricchezza di particolari e ben altra efficacia di tratti e di colori, che il conte non avesse fatto. Per entro al suo poema seguiamo cosí la continuazione della gran guerra, finché Agramante, vinto dal valore dei guerrieri cristiani e dagli aiuti largiti a questi da Dio, è costretto a ridursi ad Arli per riordinare l'esercito sgominato (cc. XXXI–II). Quivi è sconfitto di nuovo e avendo saputo che un esercito cristiano mette a soqquadro il suo regno, fa vela per l'Africa. Ma la sua flotta è dispersa dalla flotta nemica ed egli, venuto a singolar tenzone con Orlando nell'isoletta di Lipadusa, perde la vita (c. XLVI, 7). Cosí ha fine la guerra, e la Cristianità è salva.

e l'organismo.

Codesta guerra però non è l'argomento principale del poema. Intorno ad essa s'affollano episodi infiniti, che ce la fanno perdere di vista spesso e a lungo. E gli episodi si raggruppano con piú o meno stretta connessione scambievole a formare lo svolgimento di molte e svariate azioni, le quali per lo piú sono mosse non da sentimento religioso o da carità di patria che infiammi gli eroi, ma da desiderio di gloria o dall'amore. Di quelle azioni alcune poche passano lontane dalla gran guerra e le sono congiunte solo da un tenuissimo filo (p. es. Olimpia e Bireno; Ariodante e Ginevra); altre, moventi d'altronde, la toccano o vi s'in-

trecciano e tendono ad una meta diversa (Angelica e Medoro); altre, infine, or le procedono parallele e ora le si frammischiano per chiudersi in essa o con essa. Non vi è dunque nell'*Orlando Furioso* unità d'azione. L'Ariosto ebbe tanto buon senso da non pretendere di sottomettere alle regole classiche un poema cavalleresco, né d'altra parte erano ancora venuti tempi infesti alla libera creazione artistica. Vi è invece un'azione unificatrice (la guerra d'Agramante), dalla quale il poema, mirabilmente ordinato e con arte finissima tessuto di molte fila, riceve una coerente unità d'organismo e di spirito, senza che ne soffra punto la varietà, che è pregio principalissimo d'ogni racconto cavalleresco.

9. Fra le azioni numerose e cospicue che piú strettamente si collegano alla guerra d'Agramante, due hanno singolare importanza e primeggiano dinanzi agli occhi d'ogni attento lettore, come già primeggiavano nell'intenzione dell'Ariosto, che le segnalò, sole, nella proposizione del poema e che dalla prima desunse il titolo di questo: la pazzia d'Orlando e le imprese di Ruggiero. La pazzia d'Orlando.

Carlo Magno — cosí aveva novellato il Boiardo — affida Angelica alla custodia del duca Namo, per chetare, finché duri la battaglia del suo esercito col saraceno, la discordia dei due paladini Orlando e Rinaldo, spasimanti per lei. Ella — seguita l'Ariosto — approfittando della rotta dei Cristiani, fugge dal padiglione di Namo, e dopo essersi fatta gioco per mille guise dei cavalieri cristiani e pagani che per lei lasciano il campo, finisce coll'innamorarsi di Medoro, un soldato saraceno ch'ella trova ferito non lungi da Parigi. Cosí quel cuore che non s'era piegato ai re, ai principi, ai paladini gloriosi, i quali indarno se n'erano disputato colle armi alla mano il possesso, cede alla bellezza d'un oscuro giovinetto, e Angelica, dopo averlo curato e guarito, lo fa suo sposo e con lui s'avvia a ritornare al Cataio, al suo bel regno, di cui Medoro avrà la corona (XIX, 37).

Frattanto Orlando, che per ricuperare la donna amata ha lasciato Parigi proprio nel momento in cui i Cristiani erano piú bisognosi d'aiuto, corre svariatissime avventure, salva

Olimpia dall'Orca, libera Isabella dai malandrini e la rende al suo Zerbino, combatte valorosamente in cento duelli e sgomina intere squadre di nemici. Alla fine la sua mala sorte lo conduce dove, incisi nella corteccia degli alberi e legati insieme con cento nodi, vede i nomi d'Angelica e Medoro, e dal pastore che aveva ospitato i due amanti, ha la certezza della crudele verità (XXIII). A tanto strazio non regge il suo spirito. Il piú strenuo dei paladini diviene pazzo furioso, e ignudo percorre la Francia e la Spagna, non d'altro armato che d'un poderoso randello, portando dovunque lo spavento e la desolazione, terribile nella sua forza gigantesca centuplicata dalla pazzia. Varcato a nuoto lo stretto di Gibilterra, séguita in Africa il suo furibondo vagare. Ma Dio non può permettere a lungo tale abbrutimento del principale campione della sua fede. Cosí accade che Astolfo, il cavaliere vano e leggiero, dopo aver compiuto azioni miracolose, sale sull'Ippogrifo al Paradiso terrestre e di là insieme con S. Giovanni è trasportato sul carro d'Elia alla Luna, donde riporta in terra, chiuso in una fiala, il senno d'Orlando. E quando questi, preso e legato da piú guerrieri cristiani, aspira il contenuto del vaso miracoloso, la sua mente ritorna all'uso primiero (XXXIX, 57) e la Cristianità ricupera la sua spada migliore, che uccidendo, come dicemmo, Agramante e insieme Gradasso, porrà fine poco appresso alla lunga guerra.

Le avventure di Ruggiero.

Del saraceno Ruggiero, nobil progenie d'eroi, e di Bradamante, sorella di Rinaldo, il Boiardo negli ultimi canti del suo poema aveva narrato come s'accendessero di scambievole amore (*Inn.*, P. III, canto V). Attraverso il poema dell'Ariosto si stende il racconto degli errori, delle avventure, delle trepidazioni di Bradamante, che aiutata dalla maga Melissa va in traccia del giovine amato; delle vicende e delle prodezze di questo, che il vecchio incantatore Atlante procura di sottrarre al suo destino, tenendolo in dolce prigionia ne' suoi castelli magici e facendolo capitare nel regno della fata Alcina. Fedele al giuramento prestato ad Agramante, Ruggiero combatte per lui sin quasi al termine della guerra; sino a quando, messosi in mare per seguirlo in Africa, è

gettato da una tempesta sopra un'isola deserta, e ivi riceve da un eremita il battesimo, che deve aprirgli la via alle nozze con Bradamante. Sennonché i genitori di questa vogliono darla in isposa a Leone, figlio dell'imperatore di Costantinopoli; e il poema, pur dopo cessata la guerra, continua ancora per tre canti, narrando per quali fortunose vicende arrivi Ruggiero ad ottenere la mano dell'animosa donzella. Da quelle nozze discenderà la stirpe degli Estensi. Mentre le nozze si celebrano solennemente a Parigi, Rodomonte, l'unico dei duci saraceni che ancor sopravviva, si presenta ad accusare lo sposo di fellonia ed a sfidarlo. La forza e la prodezza di Ruggiero prevalgono nel feroce duello, e colla morte dell'orgoglioso re di Sarza, piena la vittoria del Cristianesimo sulla Paganità, il poema finisce.

Le fonti del *Furioso*.

10. Le innumerevoli favole ond'è intessuto e variato il *Furioso*, non sono invenzione del poeta, che le abbia create dal nulla. Anzi egli attinse largamente a fonti molteplici, all'*Innamorato*, al *Mambriano*, ai romanzi brettoni, agli scrittori classici, e ne derivò fatti, motivi, intrecci, idee, tutto rielaborando nella sua fantasia con geniale indipendenza e su tutto stampando un'impronta sua propria. Spesso egli ha dinanzi alla mente piú scrittori ad un tempo e prende or dall'uno or dall'altro quel che piú gli conviene; qua svolge un'idea feconda che trova appena accennata; là riassume, abbrevia, sfronda un racconto; talvolta modifica, aggiunge, sopprime particolarità descrittive o circostanze accessorie, secondo che gli suggerisce la sua esperienza del cuore umano e della realtà esteriore; tal altra eleva a principale l'accessorio; le figure colorisce, presenta, raggruppa in altro modo da quello usato da' suoi antecessori; cambia a suo senno i motivi, il carattere, i rapporti delle azioni. Cosí l'opera di rielaborazione è vera opera creatrice, quasi sempre condotta con meditata aggiustatezza, con logica fine, con pieno rispetto alle ragioni del verosimile.

Nella fantasia dell'Ariosto tutto rivive e s'atteggia in forme belle ed eleganti. Le fonti romanzesche appaiono trattate con piú libertà che le fonti classiche, e mentre solita-

mente di quelle si trova riprodotta nel *Furioso* solo la sostanza, di queste non di rado anche l'espressione. Gli è che i racconti dei romanzi erano lontani dall'ideale bellezza estetica, cui gli studi, coltivati con assiduo amore fin dalla giovinezza, avevano educato il gusto del poeta, laddove nelle fonti classiche codesta idealità era già in atto; epperciò alla fantasia dell'Ariosto, magica creatrice d'ogni specie di bellezze, soccorrevano spontanee, pur nel fervore dell'ispirazione, le concezioni e le forme stesse dei classici.

È proprio dei grandi scrittori poggiare di sulla base della tradizione, ravvivare e fecondare le idee che una schiera di minori è venuta preparando, e di là assurgere d'un tratto alle maggiori altezze nei cieli dell'arte. Questo fece Dante, trasformando la povera figurazione dell'Oltretomba fantasticata dal medio evo nella sua meravigliosa costruzione; questo lo Shakespeare, facendo scaturire dalle vecchie tradizioni storiche, leggendarie, novellistiche e traendo sul rozzo palco dei misteri l'impeto delle passioni e tutto il palpito della vita; questo fece l'Ariosto. E appunto nell'aver egli sapientemente riplasmata e liberamente trascinata nell'agile volo della sua fantasia la materia preparata dall'antichità e dal medio evo per lungo ordine di generazioni, sta la sua originalità. La quale non è certo cosí gagliarda e profonda come quella di Dante e dello Shakespeare; ma è un'originalità *sui generis* germogliante dalle singolari qualità dell'ingegno ariostesco e dagli ammaestramenti dei classici, divenuti sangue e vita del poeta e con nuova abilità adattati alla trattazione della materia cavalleresca.

L'adulazione.

11. Come tutta la storia degli amori di Ruggiero e di Bradamante mette capo alla glorificazione di casa d'Este, cosí molte invenzioni spicciolate, all'Ariosto suggerite dall'*Eneide* o dall'anteriore letteratura cavalleresca, non hanno altro intento se non la lode di principi e principesse estensi o d'altri potenti contemporanei: profezie, sale e padiglioni istoriati, fontane stupendamente adorne di bassorilievi e di statue. Negli esordi dei canti, torniti con arte nuova e squisita, talvolta nei trapassi da racconto a racconto e qua e là pur nel corso dei racconti, sbucan fuori sentenze e precetti

La moralità.

morali; e certi episodi, come quello di Alcina e di Logistilla, hanno sotto il velo delle splendide rappresentazioni un significato didattico. In alcuni luoghi sgorga la satira, che spesso riprende con arguzia sottile e con piacevoli finzioni la vita claustrale rilassata e corrotta o la volubilità femminile, e là dove è descritto il mondo lunare, assume carattere d'universalità, rilevando in tono scherzoso tutte le debolezze umane. Nella Luna Astolfo vede riflesso come in uno specchio, per via di simboli e d'allegorie, il mondo terreno, e trova raccolto insieme tutto ciò che quaggiú va a male o si perde: non vi manca se non la pazzia, che tutta rimane sulla terra.

La satira nel *Furioso*.

Ma né l'esaltazione degli Estensi, né l'ammaestramento morale, né la satira sono il fine precipuo del poema. L'Ariosto era essenzialmente un artista, e l'intento suo fu di creare una grande opera d'arte, nella quale egli potesse liberamente svolgere la sua facoltà inventiva, riprodurre in mille immagini leggiadre i fantasmi sereni della sua mente e rappresentare la realtà terrena, umana e irrazionale, in tutta la pienezza della sua attività, in tutto lo splendore delle sue forme. E prescelse a tal fine la materia cavalleresca, quale l'aveva foggiata il Boiardo, perché essa destava il piú vivo interessamento nei nobili circoli delle corti e nel popolo e trasferiva la realtà nel libero mondo dell'immaginazione, dove il poeta poteva effettuare il suo proposito di figurare in atto l'idealità estetica e morale, sua e del suo tempo. Dall'amore per la bellezza pura contemplata in idea trae l'*Orlando furioso* la sua vera ispirazione; quivi l'arte non altro vuol essere che espressione di quell'amore.

Il fine del poema.

12. Messer Lodovico diè forma a quel sentimento in maniera ammirevole, come forse mai nessun altro. Le figure de' suoi racconti sono per la piú gran parte quelle del Boiardo; ma se questi ha il merito d'averle inventate, l'Ariosto invece seppe dare pieno svolgimento ai loro tratti caratteristici, non sempre secondo le intenzioni del suo predecessore, ma con discernimento finissimo nella scelta delle situazioni in cui pone quelle figure, con magistero squisito nella fin-

L'arte dell'Ariosto

zione dei loro atteggiamenti, con rara conoscenza del cuore umano nel ritrarne la vita interiore. Se togli Ruggiero, che allo specchio del *pius Aeneas* virgiliano s'è inalzato ad una perfezione morale fredda e astratta, tutti gli altri personaggi principali del *Furioso* sono figure veramente umane, con quelle debolezze e quelle contradizioni che difficilmente mancano nell'uomo vivo e che a torto l'arte talora vela o sopprime per creare caratteri in tutto coerenti. L'Ariosto adatta al suo mondo fantastico le linee e i colori della realtà, e come riesce a ritrarre con evidenza stupenda i fenomeni naturali nelle descrizioni dei giardini e dei paesaggi e le forme e gli atteggiamenti del corpo umano, così coglie e rappresenta con grande finezza i movimenti psichici. Basti ricordare il graduale succedersi e il fiero tumultuare degli affetti nel cuore d'Orlando nelle ore in cui si prepara lo scoppio tremendo della pazzia (XXIII, 100 sgg.); il sorgere e il divampare d'un amore profondo nella fredda e orgogliosa Angelica (XIX, 19 sgg.); la gelosia di Bradamante (XXXII, 10 sgg.), e il dolore della soave Fiordiligi per la morte del suo Brandimarte (XLII, 157).

Dalle situazioni che viene creando, l'Ariosto trae tutto il partito possibile, svolgendole con serena pacatezza e mettendone in luce ogni aspetto fecondo. Ma giusta l'esempio del conte di Scandiano, interrompe abilmente il racconto dopo avere stuzzicata la curiosità, e con trapassi naturali e arguti conduce il lettore dall'uno all'altro soggetto, creando un intreccio, che stringe insieme in una tela continua le molteplici fila e dà alla narrazione uno de' suoi pregi più segnalati: la varietà. Così leggendo il *Furioso,* noi passiamo dolcemente dal fragore delle battaglie e dei duelli a soavi scene d'amore, dalla tragedia all'idillio, dall'elegia alla commedia o alla satira, come in una sequela ininterotta di sogni. Di sogni deliziosi; perché l'Ariosto, com'era della sua natura, rifugge dal produrre impressioni veementi, cerca dovunque la grazia dei particolari e la tranquilla armonia del complesso, dà alle scene un'intonazione carezzevole, cullandosi beatamente nelle sue fantasiose rappresentazioni, che non altro vogliono essere che fonte di calmo godimento.

13. Le cose che l'Ariosto narra, hanno per lui vera serietà come soggetto d'arte e come specchio di sentimenti e costumanze ideali che ancora sorridevano al civile consorzio del Rinascimento. Ma egli non presta fede a quel mondo, e quindi i suoi eroi e le loro imprese non gli ispirano tanto rispetto, ch'ei si guardi dall'increspare le labbra a un sorriso e dal mescolare ai racconti epici od elegiaci o tragici, episodi comici. Lo scherzo, che come abbiamo notato, s'insinua nel poema del Boiardo ed è la manifestazione della coscienza moderna dinanzi alle fole cavalleresche, non poteva mancare nel *Furioso*; ma qui è piú fine, piú garbato, tanto piú profondo quanto meno sonoro. Non esce fuori quasi mai aperto e senza freno; di solito è canzonatura bonaria, insinuazione maliziosa, delicata e sottile ironia. Lo scherzo nel *Furioso*.

In codesto atteggiamento del poeta dinanzi alla sua materia sta una delle maggiori attrattive del *Furioso*. L'occhio birichino con cui l'Ariosto guarda il mondo cavalleresco e medievale, ci pare di vederlo mentre veniamo leggendo i suoi amabili racconti, e lampeggia in certe frasi ch'ei getta là alla buona quasi senza parere, in qualche citazione di Turpino, nelle esclamazioni apparentemente ammirative, in talune delle stesse finzioni principali. Su Orlando, che l'irresistibile passione e la tremenda pazzia pur sollevano all'altezza d'un personaggio veramente tragico, cade un buon pizzico d'ironia comica quand'egli rientra nel senno e nella vita cavalleresca fiutando l'ampolla miracolosa. E la giovinetta superba ch'esce dal poema, vinta bensí dall'amore, ma gioconda e felice delle sodisfatte aspirazioni naturali dell'anima sua, diffonde intorno a sé un'aura di ridicolo su tutti quei cavalieri prodi e cortesi che hanno spasimato per lei e ch'ella ha ricambiato della sua trionfante canzonatura. Cosi nel grande episodio che dà il titolo al poema, è tutto il carattere umano e bonario dell'Ariosto espresso nell'arte.

14. Ma il sorriso, che del resto s'attenua e scompare là dove il mondo cavalleresco si dissolve nel regno dell'eterna e universale verità umana, argutamente discreto com'è, non turba mai quel fare sereno e di spontanea compostezza, onde l'arte del grande Ferrarese agguaglia per sua intima Il classicismo.

natura l'arte dei classici. Ai quali pare che l'Ariosto abbia pur voluto talora accostarsi per un deliberato proposito. Sapore classico ha infatti il titolo, che ricorda l'*Hercules furens* di Seneca; classico è il proemio con la sua proposizione e l'invocazione; l'esaltamento di casa d'Este corrisponde all'apoteosi della famiglia Giulia nell'*Eneide*, e le nozze di Ruggiero e Bradamante alle nozze di Enea con Lavinia. Orlando, che se ne sta lontano dalla guerra per amore d'Angelica e, rinsavito, corona la sconfitta dei Saraceni coll'uccisione d'Agramante, ricorda Achille che si ritira nella tenda perché Agamennone gli contrasta il possesso di Criseide, e mette fine alla guerra coll'uccisione di Ettore; e come l'*Eneide* finisce colla morte di Turno per mano di Enea, così il *Furioso* colla morte di Rodomonte per mano di Ruggiero. Dai classici poi l'Ariosto desunse o imitò fedelmente, come già abbiamo accennato piú addietro, parecchi episodi: la rassegna dell'ombre dei futuri Estensi (III, 21 sgg.) dall'*Eneide*; la pietosa storia di Cloridano e Medoro (XVIII, 164 sgg.) ancora da Virgilio e in parte da Stazio; la scena di Olimpia abbandonata (X, 1 sgg.) e quella di Angelica esposta all'Orca (X, 92 sgg.) da Ovidio, e va dicendo. E sotto alla sua penna rifiorirono in gran copia le reminiscenze degli scrittori antichi di Roma in frasi, immagini, epiteti, esempi, comparazioni, felici latinismi, per effetto di quella cultura che nel poeta, come ne' suoi contemporanei, non era ancora fredda erudizione, ma risorta a vita novella, si confondeva, geniale animatrice, colle idee moderne.

Lo stile.

Inoltre, il gusto educato all'eleganza dei classici cooperò efficacemente col genio ariostesco a creare quello stile limpido, scorrevole, pieno d'evidenza e di grazia, che è tra le piú grandi meraviglie del *Furioso*. Qui la forma stilistica nasce immediatamente dalle cose e rende i concetti con una nitidezza e una plasticità degne d'un classico. Non fronzoli vani, non pompa rettorica, ma sempre un'appropriata eleganza, che tutto adorna di magica bellezza e che riesce tanto piú incantevole quanto meno ricercata essa appare. Difatti dalla penna di messer Lodovico il racconto scorre sempre facile e spontaneo, come dalle labbra del piú garbato e facondo

narratore che si possa immaginare. Eppure a tale perfezione egli non arrivò se non mediante un accurato e pertinace lavoro di lima, di cui fanno fede e lo stato de' suoi manoscritti e il confronto della prima edizione del poema con quella del '21 e colla definitiva del '32.

Nell'edizione del 1521 i ritocchi e i miglioramenti sono soprattutto di stile; ma nella definitiva (nella quale sono pure considerevoli aggiunte e alcuni spostamenti della materia) sono di stile insieme e di lingua. Nell'edizione del 1516 si scorgono lievi tracce del dialetto emiliano e certe asperità, comuni allora nei testi dell'Italia superiore; mentre in quella del 1532 le une e le altre sono scomparse, e la lingua s'attiene tutta al tipo toscano ed è mirabilmente duttile e levigata. La lingua.

Con questi pregi di stile e d'eloquio s'accompagna nel *Furioso* l'eccellenza della versificazione. L'endecasillabo procede con disinvolta dignità, armonioso ma non reboante, vario negli accenti, nelle pause, nel tono; la rima cade sempre con singolare naturalezza, quasi per necessità logica, al suo posto; l'ottava scorre snella, ben connessa, con un'onda deliziosa d'armonia, senza soverchia discrepanza e senza monotono accordo tra il periodo ritmico e il periodo sintattico. Si direbbe che l'Ariosto pensasse in ottave. Il verso

L'*Orlando Furioso* è per il Rinascimento italiano quel che la *Divina Commedia* per il medio evo. Dante considera la poesia come il bel velo sotto a cui si nascondono profondi ammaestramenti di sapienza; per l'Ariosto essa non è se non palestra dell'immaginazione, specchio della bellezza terrena, fonte di godimento, talché dalle stesse allegorie del *Furioso* il fine didattico sparisce dinanzi allo splendore della rappresentazione artistica. La poesia di Dante scaturisce dall'intimo del suo cuore, si nutre della sua fede, dei suoi amori, delle sue passioni; la poesia dell'Ariosto ha radice soltanto nell'amore per il bello, l'unico sentimento che scaldi profondamente e durevolmente il suo cuore. Così Dante ben rappresenta l'età austera della fede vigorosa, delle grandi passioni, delle epiche lotte politiche; l'Ariosto, l'età dello scetticismo, della decadenza morale, della rovina della nazione, l'età che s'inebria e dimentica i suoi danni nel culto della bellezza. L'importanza storica del *Furioso*.

La poesia cavalleresca dopo il *Furioso*.

15. Grande fu la fortuna dell'*Orlando Furioso* nel secolo XVI. Se ne fecero fino a centottanta edizioni, alcune delle quali hanno eleganti illustrazioni grafiche, commenti, rimari, interpretazioni allegoriche, altre sono stampate alla buona, in piccolo formato, su rozza carta, con grossolane incisioni; quelle per i dotti, per le persone colte o di alto grado sociale, queste per il popolo. Si moltiplicarono le dissertazioni erudite sui pregi, sulla lingua, sulle fonti classiche del poema, e d'altra parte, le traduzioni dialettali, i travestimenti, le tramutazioni di episodi spicciolati, in opuscoletti di poche pagine che i cantastorie e i muricciolai vendevano tra la gente minuta. Grande fu il numero degli imitatori.

Questi presero solitamente a cantare di personaggi ariosteschi, d'Orlando, di Angelica, d'Astolfo, di Rinaldo, di Mandricardo, di Marfisa, ora seguitando le favole di messer Lodovico e ora sforzandosi di creare nuove situazioni donde prender le mosse. Ma quanto restarono inferiori al loro modello! Chi abbia la pazienza di leggere da capo a fondo quei prolissi poemi, dove le invenzioni sono per lo piú rifritture monotone di vecchi motivi, dove i racconti si succedono o s'accavallano grossolanamente senza vera coesione e i versi sono flosci o stentati, riconosce di leggieri che la materia cavalleresca, quantunque ancora gradita al pubblico dei lettori, era ormai cosa morta, e che a ravvivarla occorreva il genio d'un poeta vero, il quale sapesse dare svolgimento artistico alle trite finzioni, abbellirle di splendide forme e tratto tratto lasciar trasparire nel rapido lampeggiamento d'un sorriso il suo giudizio d'uomo moderno. Tutto questo aveva fatto mirabilmente l'Ariosto, temperando in appropriata unità elementi molteplici. Co' suoi imitatori, non ad altro intesi che a trattare nelle formole viete una materia esausta, il poema cavalleresco moriva, mentre gli elementi ancora vitali di quella unità, prevalendo sugli altri, piegavano la poesia narrativa a rinnovarsi sí nella materia e sí nella forma. Onde al sorriso tenue e signorile dell'Ariosto seguí « l'umorismo turbolento e sfrenato » del Folengo, e la tendenza imitativa dei modelli classici sollevò il poema italiano a dignità d'epopea.

16. Teofilo Folengo, piú noto sotto il pseudonimo di Mer-

lin Cocai, nacque a Mantova, par bene nel 1496, e dopo aver seguito nello studio di Bologna le lezioni del grande filosofo Pietro Pomponazzi, entrò, non prima del 1512, nell'ordine benedettino. Ma sia ch'egli sentisse nel profondo dell'animo suo la gravità dei problemi religiosi e morali che affaticavano allora le menti piú serie, e lo spettacolo della rilassata disciplina dei conventi e delle discordie del suo ordine suscitasse in lui l'aspirazione a un intimo rinnovamento religioso, o sia che l'indisciplinatezza del suo carattere e le prepotenze d'un abate ambizioso gli rendessero intollerabile la vita del chiostro, fatto è che circa il 1524 il Folengo gettò la tonaca e s'allogò come precettore del giovane Paolo Orsini, a Venezia ed a Roma. Teofilo Folengo.

Due operette scritte nel 1526 rispecchiano la condizione del suo spirito in quel tempo. L'una, l'*Orlandino*, è un poemetto in ottave, nel quale il Folengo sotto il nome di Limerno Pitocco (Merlino il mendico) narra la nascita e le giovenili imprese d'Orlando, secondo la tradizione, ma dando al racconto una tinta comica e spesso camuffando burlescamente fatti e personaggi. Nella storia cavalleresca cosí atteggiata inserisce poi un episodio fieramente satirico contro certo abate Griffarrosto e qua e là frasi e discorsi fortemente intrisi d'opinioni ereticali. L'altra operetta, il *Chaos del Triperuno*, mista di prosa e di versi e scritta parte in italiano, parte in latino e parte in quel gergo maccheronico di cui diremo tra breve, rappresenta, sotto il velo d'un simbolico viaggio (siamo perciò richiamati alla *Divina Commedia*) e di personificazioni di stampo medievale, la storia degli errori e del ravvedimento dell'autore, del suo passaggio dall'innocenza della puerizia alla crapula di Bacco, alle folli vanità d'amore, alle superstiziose esagerazioni della fede, dalle quali si libera riconoscendo la grazia divina come unica fonte di salvezza e dandosi allo studio diretto delle sacre scritture, lasciate le sottigliezze e i sofismi dei teologi. Egli inclinava cosí alle idee luterane, che però, non s'ha a dimenticare, non erano state peranco apertamente condannate dalla Chiesa. L'*Orlandino*. Il *Chaos*

Non andò molto però che il Folengo, forse per desiderio di pace o piuttosto per metter fine ad una precaria condizione

di vita, si piegò a una rassegnata sottomissione. Egli chiese d'essere riammesso nell'ordine, e dopo essere vissuto per tre anni da eremita, insieme con un suo fratello, al Capo di Minerva (Punta della Campanella) presso Sorrento, vide il suo voto esaudito nel maggio del 1534. In quei tre anni e piú tardi egli attese a scrivere in volgare e in latino opere ascetiche austeramente ortodosse, poemi e una sacra rappresentazione, quasi a documento della sua resipiscenza e in ammenda de' suoi trascorsi. Tre anni dopo la sua riammissione nell'Ordine, fu inviato in Sicilia, e fin verso la fine del 1543 dimorò in conventi benedettini non lungi da Palermo. Ritornato nell'Italia superiore, fu accolto nel monastero di S. Croce in Campese presso Bassano, dove morí e fu sepolto nel dicembre del 1544.

Il *Baldus*.

17. Notevoli certo, per vari motivi e soprattutto come specchio della storia psicologica del Folengo, sono gli scritti di che abbiamo fatto cenno finora; ma l'opera della sua vita fu il *Baldus*, grande poema in esametri maccheronici, che pubblicato dapprima nel 1517, egli venne ampliando e ritoccando con assiduo e sottile lavoro di lima fino a' suoi ultimi giorni. Nella prima edizione il *Baldus* constava di diciassette libri o *Macaronicae*, che divennero, nella seconda e nelle successive, venticinque; e le tre redazioni diverse che oltre alla prima ci sono note, segnano un progressivo perfezionamento nella rappresentazione dei caratteri, nello svolgimento dell'azione, nell'arte e nello stile. L'amore dell'artista per l'opera sua vinse gli scrupoli dell'asceta, e il trasparente pseudonimo Merlin Cocai, insieme coll'innocente artificio di prefazioni scritte in nome altrui, valse quasi ad attenuare la colpa che all'autore si fosse voluta fare, d'un'opera non in tutto consona alla sua condizione di religioso.

La lingua maccheronica.

La lingua maccheronica è una parodia del latino classico, la quale vien fuori dal miscuglio di parole schiettamente classiche con parole italiane o dialettali latineggiate in un gergo che pur si serba generalmente fedele, per quanto è possibile, alle regole della morfologia, della sintassi e della prosodia latine. Tracce di tale lingua si possono trovare anche nella letteratura burlesca medievale; ma ad usarne

largamente in poemetti fra scherzosi e satirici si cominciò a Padova nel gaio consorzio studentesco negli ultimi decenni del secolo XV. Circa il 1490 il padovano Michele Odasi, soprannominato Tifi, prese a narrare in latino maccheronico una burla architettata da alcuni amici a strazio d'un preteso negromante, e ne conseguí larga e durevole nominanza, quantunque il primato cronologico fra i precursori del Folengo spetti probabilmente a un oscuro Corrado, che in esametri maccheronici berteggiò un giovane presuntuoso chiamato volgarmente Toseto.

Il genere piacque, e tra la fine del Quattrocento e il principio del Cinquecento furono composti molti brevi poemetti maccheronici, quali piacevolmente burleschi, con comiche figurazioni di personaggi ben noti alle allegre brigate studentesche, e quali fieramente aggressivi, satire individuali o politiche. In un'età squisitamente temprata a sentire le classiche eleganze, quel gergo, che allegramente calpestava l'eleganza e la purezza classiche, era fonte abbondevole di comicità, e mentre faceva spuntare un sorriso bonario sulle labbra dei dotti, sollazzava e quasi vendicava quei molti, che anche in pieno Rinascimento dovevano essere ristucchi della pedanteria latineggiante.

A vera dignità d'arte quel gergo fu sollevato dal Folengo, che esperto com'era pur della schietta lingua dei classici, seppe sottometterlo a certe docili regole e dargli una pieghevolezza, un'efficacia, una vivacità meravigliose. Creazione tutta sua, egli lo foggia e lo modifica variamente; nel complesso il suo fraseggiare è latino, ma dall'onda armoniosa e solenne dell'esametro balzan fuori con maggiore o minore frequenza, secondo che la materia piú o meno bene s'adatti allo stile comico, parole e frasi latineggiate dei dialetti mantovano o bresciano o della lingua italiana; cosí che per infinite sfumature si passa dal latino corretto ad un'ibrida mischianza, facilmente intelligibile anche a chi non abbia una grande familiarità colla lingua di Virgilio.

Argomento del *Baldus*.

Baldo, il protagonista del poema, è figlio di Guido, un prode cavaliere discendente dalla stirpe di Rinaldo, e di Baldovina, figlia del re di Francia. Nato in un villaggio

presso Mantova, a Cipada, che il poeta chiama sua patria, Baldo è allevato da un contadino, perché Baldovina muore nel darlo alla luce e Guido si ritira a far penitenza nel deserto. E vien su forte, manesco, coraggioso, prepotente, mentre in lui s'accende il desiderio d'emulare le prodezze d'Orlando. Stanchi delle sue mariolerie, i suoi compaesani riescono con uno stratagemma — ché altrimenti nessuno avrebbe resistito alla possa dell'eroe — a farlo imprigionare a Mantova; ma tre suoi compari, il gigante Fracasso, terribile di grandezza e di forza, discendente da Morgante

(Larga merendando mangiabat bocca vedellum,
nec bene replebant panes ottanta budellos.
Sint quales voiant, trinzeras atque muraias
crollabat manibus, totasque ruebat abassum.
Streppabat digitis ita querzas, tempore vecchias,
ut sterpare solent aios et porra vilani),

(IV, 69-74)

Cingar, gran ladro e truffatore, della stirpe di Margutte,

in facie scarnus, reliquo sed corpore nervax,
praestus in andatu, parlatu, praestus in actu,
semper habens testam nudam, penitusque tosatam,
praticus ad beffas, truffas, zardasque, soiasque,
deque suo vultu faciens plus mille visazzos
et simulans varias sguerzo cum lumine morfas,
pochis vera loquens voltis, mala guida viarum,

(IV, 84-90)

e Falchetto, un mostro mezzo uomo e mezzo cane discendente da un simile personaggio del *Buovo d'Antona*, sono pronti a tutto osare per lui. Grazie all'astuzia di Cingar, Baldo riacquista la libertà e tutti e quattro si mettono alla ventura come cavalieri erranti. Combattono e vincono streghe e mostri, distruggono incanti, sono sbattuti da una tremenda burrasca di mare, sostengono lotte contro pirati, e alla fine arrivano all'Inferno, di cui il poeta descrive le diverse regioni e dove abbandona senz'altro i suoi eroi.

L'arte del Folengo.

18. È evidente anche per questo rapido riassunto che il Folengo ha presenti le favole dei poemi cavallereschi. Egli

trae profitto, oltre che dai meno famosi, dal *Morgante,* dall'*Innamorato* e, per le copiose giunte e i ritocchi alla prima redazione del suo poema, dal *Furioso.* Ma come trasforma quel mondo cavalleresco! I suoi personaggi, a cominciare dal protagonista, sono dei vagabondi, nei quali la forza e l'astuzia si mescolano ad una buona dose di furfanteria; le situazioni in cui essi si trovano, sono bensí talvolta quelle stesse che incontriamo nei romanzi di cavalleria, ma la condotta degli eroi ha per lo piú un carattere di volgarità plebea; per tutto il poema si diffonde quel tono ridereccio che il Pulci assume solo nell'episodio di Margutte. La realtà contemporanea vi entra liberamente, non solo per via delle immagini e delle similitudini escogitate e colorite con aperto intento burlesco, ma anche in cento episodi svariatissimi.

La vita dedita al ventre che conducono i frati della Motella, un ballo campestre, le vuote discussioni degli avvocati nel tribunale di Mantova, una festa sulla piazza di Cipada, zuffe di donne, la calca del popolo, risse, tumulti e altre scene della vita borghese e popolaresca danno argomento a quadretti pieni di brio, nelle prime otto maccheroniche. Anche nelle altre diciassette, quantunque la parodia del fantastico riesca a lungo andare stucchevole, tuttavia ci rallegrano spesso aneddoti e scene esilaranti, come p. es. la lotta di Fracasso colla balena e la vendetta che Cingar prende dei pastori ticinesi, facendo che le loro pecore si precipitino in mare. Né lo scherzo è sempre fine a sé stesso; non di rado esso diviene canzonatura saporita delle superstizioni e dei pregiudizi del volgo e satira mordace dei vari ceti sociali, soprattutto dell'ecclesiastico. Un'invenzione satirica che ricorda il mondo della luna ariostesco e che in parte s'ispira al famoso *Elogio della Pazzia* di Erasmo, è quella dell'enorme zucca entro la quale i vagabondi eroi arrivano dopo aver attraversato l'Inferno, e dove sono tormentati coloro che in vita hanno perduto il senno dietro pazzie, in ispecie i filosofi e i poeti.

La ricchezza delle invenzioni, dilettose nella loro stravaganza, ancorché vada unita a un'abilissima parodia delle favole cavalleresche e, dov'è descritto l'Inferno, della stessa

concezione dantesca, non sarebbe però bastata a dar vita durevole all'opera del mantovano *spirito bizzarro*. La sua grandezza sta nell'aver saputo tratteggiare scene e figure con plastica evidenza, con rapidità di tocchi, con sobrietà di colori, con abbondanza di fatti desunti dall'osservazione diretta dell'uomo e della natura, e nell'aver creata una vera epopea dell'umile e volgare realtà della vita in una lingua che nata ad un parto con essa, mirabilmente seconda le tendenze insieme realistiche ed epiche dello spirito di Merlino.

Poemetti eroicomici

19. Oltre al *Baldus* il Folengo compose nello stesso ibrido idioma la *Zanitonella* e la *Moschaea*, lavori giovanili entrambi. Il primo consta di egloghe, *sonolegie* (componimenti di sette distici elegiaci, di tanti versi dunque quanti ne ha un sonetto) e di una *strambotolegia* (quattro distici); tratta dell'amore del contadino Tonello per Zanina e cosí berteggia l'artificiata poesia pastorale e gl'insulsi canzonieri amorosi. L'altro, la *Moschaea*, canta, ad imitazione della *Batracomiomachia*, la guerra delle mosche colle formiche. Quivi il comico vien fuori dall'essere quegli insetti rappresentati colle passioni e coi costumi degli uomini e dall'importanza che si dà alle loro gesta; dal mostruoso insomma, il quale è pur l'anima d'altri poemetti — scritti in italiano e in ottave, questi — che narrano le guerre dei giganti, dei nani, dei mostri, seguitando insieme colla *Moschaea* la tradizione del poema eroicomico greco e in qualche modo preludendo al non lontano fiorire della poesia eroicomica italiana.

Il poema di stampo classico.

20. Come nella plastica e nell'architettura il classicismo venne gradatamente soffocando la libera ispirazione, talché alle geniali creazioni di Donatello e di Bramante, classiche nella purezza e nell'armonia delle linee, ma piene di vita, succedettero, fredde riproduzioni dell'antico, le sculture di Andrea Sansovino, del Campagna, del Vittoria e le fabbriche del Palladio, cosí nella poesia narrativa la tendenza all'imitazione dei modelli classici, che nell'Ariosto giova al perfezionamento d'una forma artistica liberamente svolgentesi dalla tradizione anteriore e germogliante dallo spirito del poeta, divenne negli scrittori piú tardi proposito deliberato di ripristinare le forme principali dell'arte classica. E per varie vie

si tentò di contrapporre al poema di tipo ariostesco, cui non si sapeva trovare una nicchia fra i generi poetici sanciti dall'autorità di Aristotile, il poema di stampo classico. Vi si provò per primo Giangiorgio Trissinò, il gentiluomo vicentino che già conosciamo come autore d'opere grammaticali e linguistiche (pag. 110), e che vedremo rinnovatore secondo le regole classiche anche d'altri generi letterari.

L'*Italia liberata dai Goti*.

Frutto del lavoro di vent'anni, l'*Italia liberata dai Goti* del Trissino uscì in luce in tre volumi nel 1547 e '48, dedicata a Carlo V. È composta di ventisette libri e narra la guerra dei Greci contro i Goti sotto Belisario, a partire dal consiglio dei grandi dell'Impero, in cui Giustiniano delibera quella guerra, sino alla sconfitta dei Goti e alla cattura di Vitige: vasta azione, che comprende sbarchi, assalti, assedi, difese, battaglie, e si muove da Durazzo a Brindisi, da Brindisi a Napoli e a Roma, da Roma a Ravenna. Il Trissino la svolse seguendo lo storico Procopio, dal quale si scostò talvolta, approfittando della licenza concessa ai poeti, per nobilitare i personaggi, per inserire nel poema qualche episodio, per fare sfoggio d'erudizione e per dare all'opera l'ornamento del meraviglioso. Egli elesse per maestro Aristotile, di cui volle seguitare i dettami scegliendo un'azione sola, grande e compiuta; elesse « per duce e per idea » Omero, dal quale non solo derivò accessori e particolari modificazioni della materia, ma anche pretese d'avere imparato l'arte vivacemente rappresentativa degli uomini e delle cose.

Eppure l'*Italia liberata* è un'opera nata morta, che deluse completamente le speranze di gloria che in essa aveva riposto l'autore. Un avvenimento storico e d'un'età così poco poetica come la bizantina, non poteva, anche se fosse venuto alle mani d'uno scrittore meglio dotato di facoltà fantastiche, abbellirsi di tanta luce di poesia quanta scaturisce dal racconto dell'ira d'Achille e delle battaglie intorno a Troia, circonfuso dall'aureola della leggenda ed elaborato dalla fantasia di tutto un popolo. Nell'*Iliade* l'immediata e particolareggiata rappresentazione degli eroi, dei luoghi e dei fatti è conseguenza d'una maniera di concepire spon-

taneamente ingenua; nell'*Italia liberata* i continui discorsi dei personaggi, le descrizioni minute di vesti, d'armature, di palazzi, d'accampamenti, le costanti ripetizioni degli epiteti o dei discorsi fatti agli ambasciatori, tutto ciò insomma con cui il Trissino s'argomentò di riprodurre le parvenze della poesia omerica, è artificio meditato che trasforma un'opera di poesia in opera d'erudizione.

Egli non s'avvide delle diverse esigenze dell'arte in tempi diversi e per una materia diversa; e perfino credette d'aver adattato il meraviglioso omericò ai tempi cristiani semplicemente sostituendo a Tetide la Vergine, e a Marte, a Pallade, a Venere, degli angeli nomati Gradivo, Palladio, Venerio, mentre lasciava a questi personaggi cristiani il carattere, le passioni, gli uffici delle corrispondenti divinità pagane. Siccome era d'avviso che l'ottava non convenisse ad una narrazione continuata, così riprodusse l'esametro eroico coll'endecasillabo sciolto, che già aveva usato, come diremo altrove, nella tragedia *Sofonisba* per rendere il trimetro giambico. Ma i suoi versi, quasi tutti accentati sulla seconda, quarta e decima, sono di una spaventosa monotonia, pari a quella dello stile, floscio, squallido, ansimante. Se a tutto ciò s'aggiunga lo stento della lingua, foggiata secondo la dottrina del volgare cortigiano che l'autore professava (pag. 111), non farà meraviglia che l'*Italia liberata*, frutto non d'ispirazione geniale ma di pedantesca erudizione, sia stata sepolta il giorno stesso in cui venne alla luce.

Luigi Alamanni.

21. Mentre il Trissino aveva preso a trattare, in un poema classicamente foggiato, materia storica, Luigi Alamanni si propose di dare forma artistica regolare alle stesse narrazioni cavalleresche. Nato a Firenze nel 1495, egli era stato dei più ardenti propugnatori della libertà fiorentina contro i Medici e già nel 1522 era dovuto fuggire dalla patria, come complice della congiura contro il cardinal Giulio. Ritornò a Firenze nel '27 e durante l'epica lotta per la libertà prestò notevoli, ancorché non fortunati servigi al governo democratico. Bandito da Genova, donde appunto vigilava e operava a vantaggio della patria assediata, riparò in Francia, già stata suo asilo nel primo esiglio, e dal restaurato

reggimento mediceo fu confinato in Provenza. Avendo poi rotto il confino, l'Alamanni fu dichiarato ribelle nel 1532, e così passò quasi tutto il resto della sua vita alla corte di Francesco I e del suo successore Enrico II, forse non trascurando, nei primi anni, di far valere la sua influenza in favore della sua città e servendo quei re in parecchie ambascerie. Ad Amboise morí nel 1556.

Il *Girone cortese.*

Poeta facile e fecondo — c'imbatteremo in lui piú altre volte nel corso della nostra storia — egli fu assai caro a Francesco I, che ardentemente ammirava l'arte e la cultura italiana; e per compiacerlo pose mano nel 1546 al *Girone il cortese*, poema in ottava rima, che vide la luce per la stampa due anni dopo. Quivi l'Alamanni rimaneggiò un antico romanzo francese, dove sono narrate le gesta di quel cavaliere, qualche cosa omettendo, ampliando di solito le descrizioni dei combattimenti, i discorsi degli eroi, la rappresentazione degli affetti, e procurando di dare all'opera sua efficacia educativa col raffigurare Girone quale un modello di virtú cavalleresche. La dilettevole varietà e la festività del *Furioso* mancano affatto; gli episodi si susseguono monotoni e sconnessi; i personaggi non hanno caratteri individuali che li imprimano nella memoria del lettore. Legato alla fonte suggeritagli dal re e sollecitato dalla fretta della composizione, l'Alamanni non ebbe né la libertà né l'agio d'attuare nel *Girone* i suoi concetti artistici. Se nella gravità del racconto, nella mancanza degli esordi e delle chiuse dei canti (detti classicamente *libri*) e in alcune modificazioni del testo francese, per le quali la molteplicità delle azioni tende talvolta a stringersi in una certa unità, si possono riconoscere alcuni caratteri che avvicinano il *Girone* ai poemi classici, non si può dire però che questo sia stato il proposito chiaro e costante dell'Alamanni.

L'*Avarchide.*

Invece l'imitazione classica informa manifestamente l'*Avarchide*, altro poema pure in ottava rima, da lui composto negli ultimi anni di sua vita, ma pubblicato postumo solo nel 1570. Esso prende nome da Avarco, l'*Avaricum* di Cesare (Bourges), e argomento dall'assedio posto da re Artú a quella città, dove regna Clodasso, un vandalo discendente

da Stilicone. La favola fondamentale è in tutto simile a quella dell'*Iliade;* molti personaggi dei due poemi si corrispondono e parecchi episodi dell'*Avarchide* sono ricalcati su quelli del poema greco. L'unica notevole diversità è la mancanza dell'elemento soprannaturale. Si ha dunque un'ossatura classica rimpolpata di materia desunta con scelta opportuna dai romanzi brettoni; un poema nel quale l'unità dell'azione è con rigore osservata, ma cui manca quella corrispondenza della forma alla sostanza, che sola può dar vita a un'opera d'arte. Toscano, l'Alamanni maneggia la lingua con una certa disinvoltura, ma né questo pregio superficiale, né qualche buona descrizione e similitudine bastano a render gradevole la lettura di quei suoi prolissi e gelidi poemi.

Il ciclo di Amadigi.

22. A trattare materia cavalleresca in un grande poema volse l'ingegno anche Bernardo Tasso; ma anziché dalle favole brettoni o carolinge, egli attinse il principal soggetto del suo racconto dalla leggenda di Amadigi, la quale, portoghese d'origine siccome pare piú probabile, s'era largamente diffusa in Europa grazie ad un romanzo spagnuolo stampato al principio del Cinquecento. La leggenda d'Amadigi non è dissimile, quanto al carattere delle avventure e allo spirito che la informa, dalle fole arturiane; sennonché l'amore vi appare santificato dal matrimonio, i personaggi vi rendono l'immagine del cavaliere perfetto, e le imprese non sono un ozioso trastullo, ma hanno un fine nobile ed alto; onde in essa è palese una tendenza morale, che doveva conferirle una particolare attrattiva a mezzo il secolo XVI, quando il sole del Rinascimento volgeva al tramonto. E a procurarle sí lieta fortuna contribuivano anche lo stile frondoso e rettorico del rifacimento spagnuolo e certa intonazione sentimentale che tutto il racconto aveva assunto per lo svolgimento dato alle parti affettivè.

Bernardo Tasso.

Bernardo Tasso nacque nel 1493, a Bergamo, pare, e come molti letterati suoi coetanei, passò la maggior parte della sua vita nelle corti. Nel 1532 s'allogò presso Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, cui servi lungamente, portando sempre nei delicati uffici d'ambasciatore e negoziatore che questi ebbe ad affidargli, uno zelo infaticato, un

grande senso pratico e soprattutto un elevato concetto dei propri doveri. Costretto per vivere a inchinarsi e a bruciare incensi ai potenti, seppe tuttavia mantenersi integro nel fondo dell'anima e serbare in ogni occasione una cotal dignitosa fierezza. Quando nel 1552 il Sanseverino, disgustato per i mali trattamenti del viceré Toledo, abbandonò la parte imperiale per darsi a Francia, Bernardo, ancorché disapprovasse tale improvvida deliberazione, gli si mantenne fedele ed ebbe a patire la confisca dei beni e fieramente doloroso al suo cuore, l'esiglio.

A Sorrento, dove soleva ritirarsi, quando glielo concedeva il servigio del suo signore, a deliziare la sua anima dolce e ingenua negli spettacoli divini della natura e ad attendere agli studi, non poté piú tornare. Fu diviso per sempre dalla famiglia, che amava teneramente, dalla soave Porzia de' Rossi, sua moglie, e dai due figlioletti, l'un dei quali, il maschio, doveva oscurare la gloria poetica del padre. E andò tramutandosi di paese in paese, spinto dalla sua disavventura e da una certa irrequietezza, e rattristato dalle sciagure domestiche, dalle strettezze economiche e dall'ingratitudine del Sanseverino, che finí col togliergli ogni aiuto. Nel 1554, reduce di Francia, pose stanza a Roma e quivi gli giunse, come un fulmine, l'annuncio della morte di Porzia (1556). Visse poi a Pesaro presso il duca Guidobaldo, a Venezia come segretario dell'Accademia della Fama, e da ultimo alla corte dei Gonzaga. Vicino a Mantova, ad Ostiglia, dove era podestà, morí nel 1569 fra le braccia del figliuolo Torquato.

L'*Amadigi* di B. Tasso.

23. Nel 1542 nei dolci ozi sorrentini Bernardo Tasso pose mano alla composizione dell'*Amadigi,* di cui gli era stata suggerita l'idea da alcuni gentiluomini della corte imperiale qualche anno prima. Disegnava di farne un poema che contenesse « una perfetta azione d'un uomo », come l'*Odissea* e l'*Eneide,* e se non era che il Sanseverino preferiva l'ottava, avrebbe anche voluto scriverlo in versi sciolti. Cominciò dunque la sua opera cogli stessi intenti del Trissino e la condusse cosí molto innanzi; ma poi accortosi che essa non veniva ad avere quella varietà che suol dilettare; e ammaestrato dal mal esito dell'*Italia liberata* e del *Girone,* mutò

avviso e s'appigliò risolutamente alla maniera ariostea non pure nel metro, ma nell'ossatura del poema, ristretta l'imitazione classica agli accessori. Nel 1557 l'*Amadigi* era compiuto; ma uscí a stampa, dedicato a Filippo II (ché la servitú del duca d'Urbino aveva ricondotto il poeta a parteggiare per Spagna), soltanto dopo tre anni, nei quali Bernardo non ristette dal correggerlo e limarlo con cura faticosa, secondo il giudizio suo e d'amici letterati. Perché su tutto egli si piaceva di disputare, sul complesso dell'opera e sui particolari; su tutto chiedeva consigli, incerto fra i dettami d'una fiacca ispirazione e le regole della critica; e spesso sacrificava l'opinione sua propria all'altrui.

Nell'*Amadigi* (100 brevi canti) Bernardo Tasso trattò con libertà la sua fonte, che è il rammentato romanzo spagnuolo, semplificandone il racconto e la forma e intrecciando coll'unica azione di esso — gli amori di Amadigi e d'Oriana — due altre favole di sua invenzione, gli amori di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora. La varietà della materia è grande, tanto piú che a queste tre azioni s'abbarbicano mille episodi: ma il poeta non ha l'arte di valersene opportunamente, e stanca il lettore, mentre vorrebbe dilettarlo. Le azioni principali procedono di conserva, secondo uno schema prestabilito, quasi meccanicamente, e le interruzioni dei racconti sono cosí frequenti che ne nascono uno sminuzzamento dannoso all'effetto e un continuo saltare di palo in frasca, in cui è difficile raccapezzarsi. La rappresentazione dei personaggi, figure tipiche senza vita umana e senza contorni netti, l'uso delle astrazioni personificate, alle quali il Tasso spesso ricorre per esprimere i sentimenti degli eroi, e l'abbondanza dell'elemento meraviglioso (fate, maghi, sogni, apparizioni) danno a tutto il racconto un'aria sgradevole d'indeterminatezza e di nebulosità. Lo stile è sempre ampolloso, né a dargli quell'evidenza che gli manca, bastano le similitudini, accumulate senza discrezione, uniformi e talvolta mal appropriate. Della piacevole giocondità del *Furioso* sono nell'*Amadigi* appena alcune lievissime tracce superficiali; il Tasso procede sostenuto, con grande serietà, sia perché cosí vogliono i modelli classici, ai quali

nonostante l'assetto generale del poema e le sue professioni di fede ariostea, tiene l'occhio di continuo, e sia perché « a guisa di discreto medico, il quale spesse volte sotto una piccola coperta di dolcezza l'amaro della medicina nascondendo e il gusto ingannando degli infermi, quelli. conforta e rende sani » *(Lettere*, ed. Serassi, I, 200), egli vuole non solo divertire, ma anche ammaestrare colla moralità e coll'erudizione.

I gravi difetti dell'*Amadigi* non impedirono che il poema incontrasse in sul suo primo apparire il favore del pubblico, il quale lasciava ai dotti le dispute sull'unità dell' azione e gustava quei fantastici racconti, la ridondante vivacità d'alcune descrizioni e la fácile armonia dell'ottava. E per vero Bernardo Tasso, quantunque rimanga a grande distanza dall'Ariosto, è dopo di lui il primo fra i poeti romanzeschi del Cinquecento. Negli ultimi anni di sua vita egli s'accinse a comporre un altro poema, *Il Floridante,* riprendendo e svolgendo una delle azioni dell'*Amadigi* e ritornando cosí all'unità dell'eroe. Ma la morte non gli concesse d'andare oltre al diciannovesimo canto, e questo frammento fu pubblicato nel 1587 con correzioni e complementi dal figlio Torquato.

Discussioni teoriche sul poema epico.

24. Mentre Bernardo Tasso rimava e compiva l'*Amadigi* secondo il tipo del *Furioso,* la ricerca d'una nuova forma di poesia narrativa continuava ad affaticare gli studiosi, e agli esperimenti pratici che si moltiplicavano, s'alternavano le dispute teoriche. La questione era di creare un tipo di poema, che si mantenesse fedele alle regole classiche, a lor volta interpretate con piú o men di larghezza, e che in pari tempo dilettasse il lettore e gli porgesse utili ammaestramenti di sapienza e di morale. Anche questo infatti si voleva, perché l'età che adorava l'arte per sé stessa, era ormai trascorsa, e cominciava il periodo della reazione. Quanto al metro, quasi tutti s'accordavano nel ripudiare lo sciolto trissiniano per la bella ottava ariostesca.

Idee molto assennate portò nella disputa il ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio, sostenendo nel suo *Discorso intorno al comporre de' romanzi* (1554), che l'autorità di scrittori non meno eccellenti degli antichi (Boiardo, Ariosto) aveva

ormai dato sanzione di legittimità anche al poema di molte azioni di molti personaggi. Ma anch'egli piegava all'andazzo del tempo e proponeva di far soggetto di poema molte azioni d'un unico eroe, nella speranza che si venisse cosí a conciliare la regolarità classica colla dilettazione dei lettori. La prova ch'ei fece della sua teoria, cantando nell'*Ercole* (1557) le fatiche del mitico eroe, fallí forse piú per inettitudine del poeta che per colpa dell'argomento; né ebbero esito migliore i tentativi che altri fecero, di trattare giusta quel criterio o con criteri poco diversi materia cavalleresca o classica, fantastica o storica. Anzi il problema non ebbe mai risoluzione definitiva e felice, ché l'epopea non può prosperare per gli sforzi artificiosi degli eruditi, quando le manchi un fondamento tradizionale preparato dall'opera spontanea e collettiva del popolo e non sia l'appropriata forma espressiva d'un'idealità che scaldi veramente gli animi. Si ebbe bensí un grande poema epico, la *Gerusalemme liberata*; ma questa deve, come del resto ogni altra opera d'arte, la sua vitalità non tanto ai caratteri del genere cui appartiene, quanto al genio individuale e al poetico temperamento dello scrittore.

Versioni di poemi classici.

25. Neppure le molte versioni che si fecero allora, in ottave o in isciolti, di quei poemi d'Omero e di Virgilio ai quali avevano l'occhio gli sperimentatori di nuove forme epiche, toccarono in generale un'alta perfezione d'arte.

L'*Eneide* del Caro.

In questo sommario giudizio una sola merita d'esser eccettuata, quella dell'*Eneide*, compiuta tra il 1563 e il '66 da Annibal Caro e pubblicata postuma nel 1581. Essa non ha il pregio della fedeltà, poiché la frondosa abbondanza della locuzione si sostituisce spesso alla bella concinnità virgiliana, e gli svolgimenti esplicativi del pensiero le danno talvolta aspetto piú di parafrasi che di traduzione. Ma la lingua italiana vi sfoggia tutta la sua ricchezza, lo stile è d'un'eleganza squisita, e l'endecasillabo sciolto vi è per la prima volta trattato con nobiltà di movenze, con varietà di pause e di accenti, con arte insomma degna d'essere proposta a modello. Le stesse notate amplificazioni, se mal corrispondono allo spirito dell'originale, rivelano calde e spontanee impres-

sioni del traduttore e una vena di nuova poesia dischiusasi nella sua immaginazione sotto lo stimolo della poesia antica.

Le *Metamorfosi.*

Non così elegante è la traduzione in ottave delle *Metamorfosi* dovuta a Giovanni Andrea dell'Anguillara da Sutri (1561), ma tuttavia pregevole per l'onda copiosa del verso e per il rilievo che vi hanno le bellezze del testo. Il poema d'Ovidio, simile nella varietà dei soggetti, nella facilità dei trapassi e nella piacevolezza del tono al *Furioso*, era molto accetto agli italiani del Cinquecento. Le numerose traduzioni che se ne fecero allora, quali compiute e quali ristrette ad episodi spicciolati, ebbero grande fortuna e voga di libri quasi popolari. Di là ripete la sua origine anche il genere poetico dei brevi racconti mitologici in ottave o in isciolti, nei quali favole di fonte ovidiana o d'altra fonte sono liberamente rimaneggiate e adattate ai gusti della nuova età. Così Bernardo Tasso rifaceva, infondendovi un'onda d'idealismo petrarchesco, il vaghissimo poemetto di Museo (*Ero e Leandro*) e l'episodio ovidiano di *Piramo e Tisbe*; e l'Alamanni rielaborava, arricchendole d'episodi e di ridenti descrizioni, la pietosa *Favola di Narciso,* in ottave, e quelle di *Atlante* e di *Fetonte*, in endecasillabi sciolti.

Poemetti mitologici.

Bibliografia

U. A. Canello, op. cit., capp. III, § 3, IV, V. A. Gaspary, *Storia,* vol. II, P. II, capp. XXIV e XXVIII. F. Flamini, *Il Cinquecento,* P. I, cap. II; P. II, cap. I. F. Foffano, *Il poema cavalleresco,* Milano 1905. — **1-7.** G. Baruffaldi, *La vita di M. Lod. Ariosto,* Ferrara 1807. G. Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto,* Firenze 1896. Buon libro riassuntivo quello di E. G. Gardner, *The King of court poets* (Il re dei poeti di corte), Londra 1906; cfr. G. Bertoni nel *Giorn. storico,* L., 1907, p. 406 sgg. A. Lazzari, *La vita e le opere di L. A.*, Livorno, Giusti, 1915 (*Bibliot. degli studenti,* n. 316). *Lettere di Lod. Ariosto,* pubbl. con introduzione biografica da A. Cappelli, 3.ª ediz., Milano 1887. *Opere minori in verso e in prosa di L. Ariosto,* ordinate e annotate da F. L. Polidori. Firenze 1857, voll. 2. Una scelta delle *Opere minori* commentata da G. Fatini, nella *Bibliot. scolastica Sansoni.* G. J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca,* Bassano 1881. — **1.** G. Carducci, *La gioventù di L. Ariosto e la poesia latina a Ferrara* nel vol. XV delle *Opere* del Carducci, Bologna 1905. — **3-4.** D'Ancona, *Origini del teatro ital.*, Torino 1891, II, 61 sgg. I. Sanesi, *La Commedia,* vol. I, Milano 1911, cap. III (nella *Storia dei generi letterari* del Val-

lardi). N. Campanini, *Lod. Ariosto nei prologhi delle sue commedie*. Bologna 1891. G. Marpillero, *I Suppositi di L. A.*, nel *Giornale storico d. lett. ital.*, XXXI e *Il Negromante di L. A.*, ibid. XXXIII. L. Ariosto, *Gli Studenti, commedia con le continuazioni di Gabriele e Virginio Ariosto* a cura di A. Salza, Città di Castello 1915. — **5.** A. Vital, *Di alcuni documenti riguardanti Alessandra Benucci*, Conegliano 1901. N. Campanini, *L'Ariosto innamorato*, nella *Miscellanea letteraria* per nozze Crocioni-Roscelloni, Reggio d'Emilia 1908. A. Salza, *Intorno alle liriche dell'Ariosto*, nel vol. *Studi su L. A.*, Città di Castello 1914. Per il commissariato dell'Ariosto in garfagnana, L. Migliorini, negli *Atti e Memorie della Deputaz. ferrarese di St. patria*, XV, 1904, p. 29 sgg. e G. Fusai, *L. Ariosto in Garfagnana*, Barga 1912. — **6.** Un testo delle *Satire*, non autografo, ma contenente correzioni importanti, anche di mano dell'Ariosto, fu pubblicato in fac-simile, con prefazione di P. Viani, Bologna 1875. Gio Tambara, *Studi sulle satire di L. A.*, Udine 1899. *Le satire di L. Ariosto* con introduzione, fac-simile e note a cura di G. Tambara, Livorno 1903; con introduzione e commento di C. Berardi, Campobasso 1918. — **8-14.** F. De Sanctis, *Storia*, nuova ediz. a cura di B. Croce, Bari 1912, vol. II, cap. XIII. G. Carducci, *L'Orlando furioso*, nel citato volume delle *Opere* del Carducci. B. Croce, *L. Ariosto*, nella rivista *La Critica*, XVI, 1918. U. Guidi *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orl. fur.*, Bologna 1861. Fra le moltissime edizioni del *Furioso* ricorderemo solo quelle che fanno parte della *Biblioteca Nazionale* di F. Le Monnier, della *Biblioteca classica economica* del Sonzogno, della *Collezione Diamante* del Barbera e della *Piccola biblioteca italiana* del Sansoni. Buona è l'edizione annotata da G. B. Bolza per uso della gioventù, nella *Collezione scolastica* del Barbèra, e quelle, pure espurgate, di A. Romizi, di P. Papini e di G. Campari (Milano 1901, Firenze 1903, Milano 1915), che apposero al poema accurati commenti. — **9.** B. Zumbini, *La follia d'Orlando*, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. — **10.** P. Rajna, *Le fonti dell'O. F.*, 2.ª ediz. Firenze 1900. G. A. Cesareo, *La fantasia dell'Ariosto*, nel vol. *Critica militante*, Messina 1907. — **14.** A. Romizi, *Le fonti latine dell'Orl. furioso*, Torino 1896. C. Zacchetti, *L'imitazione classica nell'Orl. furioso*, nel *Propugnatore*, N. S., vol. IV, 2.ª *Orlando furioso di L. A. secondo le stampe del 1516, 1521, 1532 rivedute dall'autore*, riproduzione letterale a cura di F. Ermini, Roma, presso la Società filologica, 1909-913, tre voll. M. Diaz, *Le correzioni dell'Orlando furioso*, Napoli 1900. — **15.** G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel sec. XVI*, negli *Atti e Mem. della Deputaz. ferrarese di St. patria*, XX, 1912, p. 133 sgg. — **16-19.** Merlin Cocai (Teofilo Folengo), *Le Maccheronee* a cura di A. Luzio, in 2 voll., Bari 1911. T. Folengo, *Opere italiane*, 3 voll., Bari 1911-14, ambedue le pubblicazioni negli *Scrittori d'Italia* del Laterza. F. De Sanctis, *Storia*, nuova ediz. a cura di B. Croce, Bari 1912, vol. II, cap. XIV. B. Zumbini, *Il Folengo precursore del Cervantes*, nei citati *Studi di*

letterat. ital., Firenze 1894. A. Luzio, *Studi folenghiani* Firenze 1899. F. Biondolillo, *La Macaronea di Merlin Cocai*, saggio critico, Palermo 1911. T. Parodi, *T. Folengo*, nel vol. *Poesia e letteratura*, Bari 1916. A. Momigliano, *Le quattro redazioni della Zanitonella*, nel *Giorn. storico*, LXXIII, 1919. — **17**. G. Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello 1888. G. Fabris, *Il più antico documento di poesia macaronica. La Tosontea di Corado*, negli *Atti dell'Istituto Veneto*, LXV, 1906. — **20**. *L'Italia liberata* colle altre *Opere* del Trissino, Verona 1729, e anche nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli. E. Ciampolini, *Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento*, Lucca 1881. F. Ermini, *L'Italia liberata di G. G. Trissino*, Roma 1893. — **21**. L. Alamanni, *Versi e prose*, pubbl. da P. Raffaelli con biografia, Firenze 1859. H. Hauvette, *Un exilè fiorentin à la cour de France au XVI siècle. L. Alamanni, sa vie et son oeuvre*, Parigi 1903. Il *Girone* e l'*Avarchide*, nel *Parnaso* dell'Antonelli. U. Renda *L'elemento brettone nell'Avarchide di L. A.*, negli *Studi di letterat. ital.*, vol. I Napoli 1899, p. 1 sgg. — **22-23**. F. Foffano, *L'Amadigi di Gaula di B. Tasso*, nel *Giorn. storico*, XXV. U. Scoti Bertinelli, *Sulla composizione dell' Amadigi di Gaula di B. T.* nella *Miscellanea d'erudizione*, I, Pisa 1905, fasc. 6°. Anche l'*Amadigi* nel *Parnaso* dell'Antonelli. F. Foffano, *Il Floridante di B. Tasso*, nell'*Arch. storico lomb.*, S. III, vol. III, 1895. Le linee principali della biografia di Bernardo Tasso e un buon ritratto del suo carattere, in F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, Pisa 1899. — **24**. G. B. Giraldi, *Scritti estetici*, Milano, Daelli, 1864, voll. 2. F. Beneducci, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento*, Bra 1896. Per le discussioni intorno al poema epico, A. Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano 1912, nella *Storia dei generi lett.*, capp. V e VI, e C. Trabalza, *La critica letteraria dai primordi del Rinascim. all'età nostra*, Milano 1915, nella medesima *Storia*, cap. IV. — **25**. Dell'*Eneide* del Caro cito l'edizione commentata da V. Turri, nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni. Sui pregi e i difetti di quella traduzione vedasi V. Cian, nell'introduzione agli *Scritti scelti* di A. Caro, Milano, Vallardi, 1912.

CAPITOLO IX

La lirica e le forme minori della poesia nel secolo XVI

1. La lirica al principio del secolo e la lirica popolareggiante. — 2. La riforma del Bembo. — 3. Petrarchismo e Bembismo. — 4. Caratteri e monotonia della lirica petrarcheggiante. — 5. Galeazzo di Tarsia e Luigi Tansillo. — 6. La cultura femminile e le rimatrici. — 7. Veronica Gambara e Gaspara Stampa. — 8. Vittoria Colonna. — 9. Michelangelo Buonarroti lirico. — 10. Innovazioni stilistiche e metriche nella lirica. — 11. La lirica politica. — 12. Poemetti epico-lirici. — 13. La satira classica. — 14. La satira politica e personale. Le *Pasquinate*. — 15. Pietro Aretino. — 16. Francesco Berni principe dei burleschi. — 17. Il Lasca. — 18. La poesia didascalica: il Rucellai e l'Alamanni. — 19. Poemi didascalici del Tansillo, di Erasmo di Valvason e di B. Baldi.

La lirica al principio del secolo.

1. Divenuta un puro trastullo della società cortigiana, che si piaceva d'ascoltare, intonati sulla lira, e sonetti e canzoni e strambotti e barzellette, la lirica d'arte era caduta, come ben sappiamo (vedansi notizie e giudizi alle pagg. 24 e 31 di questo volume), assai basso in sullo scorcio del secolo XV. I rimatori di mestiere anelanti al favore delle corti, che loro davano il pane, e i gentiluomini non d'altro studiosi che di gradire alle dame, riponevano il pregio della poesia nelle lambiccature e nelle esagerazioni strampalate del pensiero, nelle immagini barocche tratte a inattese deduzioni, negli artifici stilistici. Pretesto a così fatti esercizi d'ingegno e giochi di spirito, erano i piú futili e i men poetici casi della vita o i concetti piú frivoli; le formè metriche erano non soltanto quelle sancite dal Petrarca, ma anche, e piú, quelle venute su dal popolo, che usate nella trattazione di materia non appropriata s'erano del tutto snaturate. Tale andazzo si con-

tinuò, com'è ben naturale, ne' primi decenni del secolo XVI, quando furono messe a stampa molte raccolte di rime che per dritta linea discendono dai canzonieri del Tebaldeo e di Serafino Aquilano; misera produzione, nella quale ogni lampo di vita vien meno e trionfano ognor piú i gretti artifici formali. Gran che, se fra tanta borra si riesce a trovare qualche poesiola che garbatamente riproduca la spontanea freschezza dei rispetti e delle ballate popolari, com'è d'alcuni strambotti di Baldassare Olimpo da Sassoferrato e della frottola *La pastorella mia Con l'acqua della fonte*, che composta da questo stesso (prima del 1518), fu per lungo tempo lodata come opera del Poliziano.

La lirica popolareggiante.

Ma poco dopo il principio del secolo, quella maniera di poetare cominciò a perder terreno. I sonetti grossamente congegnati di leziosaggini e d'arzigogoli, gli strambotti, le barzellette, le epistole in terza rima, tutta insomma la merce stipata nelle raccolte pur ora menzionate, fu lasciata al volgo. Per il quale o per chi partecipava de' suoi gusti, furono composti in gran copia sonetti, strambotti, frottole, capitoli in vernacolo (specie in linguaggio *facchinesco* e *pavano*, cioè bergamasco e padovano rustico), e piú tardi villanelle, napoletane, mattinate, nuove forme di poesia (vi prevale lo schema ABB, CDD, . . .), che a poco a poco si sostituirono alle antiche. Invece nelle classi colte assuefattesi alle eleganze della rinnovata lirica latina, nacque sazietà dei triti grossolani artifici e acquistò voga sempre maggiore la nuova maniera della lirica volgare instaurata da messer Pietro Bembo.

La riforma del Bembo.

2. Anch'egli, il solenne archimandrita della letteratura italiana nella prima metà del Cinquecento (vedi pag. 108), esordí nella lirica indulgendo alle tendenze e ai gusti del tempo. Solo quando la sua elezione a segretario pontificio (1513) lo sottrasse alle consuetudini del vivere cortigiano, nelle quali avevano loro radice e alimento quelle tendenze e quei gusti, il Bembo cominciò a correggere, ripulire e trascegliere le poesie da lui scritte per lo addietro e ad ispirarsi, nel comporne altre, a un nuovo principio d'arte. Nuovo, se lo si consideri rispetto alle idee de' suoi predecessori immediati; in realtà ormai vecchio d'oltre un secolo e da alcuni pochi

rimatori aristocratici sdegnosi del facile plauso (sia rammentato tra gli altri il Boiardo) seguíto anche negli ultimi decenni del secolo XV.

Infatti la riforma operata dal Bembo nella lirica nostra consiste in un ritorno allo schietto petrarchismo, di cui la stessa maniera del Tebaldeo, di Serafino e dei loro seguaci non era stata in fine se non una brutta degenerazione. Lasciati da banda i metri popolareschi della frottola e dello strambotto e i ternari erotici dei quattrocentisti, egli s'attenne esclusivamente alle forme solenni del sonetto, della canzone e della sestina, mentre ligio alla sua teoria (vedansi le pagg. 109–10), purgava la lingua dagli elementi dialettali. Dimessa la mala abitudine di far colpo colle preziosità e cogli arzigogoli e di baloccarsi con scempiati giochi di parole e di stile, si studiò d'evitare ogni sciatteria e di riprodurre fedelmente pensieri, sentimenti, immagini, formule, colori del *Canzoniere*. Cosí il Bembo attuava pur nella poesia italiana quello che per lui, gran paladino del ciceronianismo, e per tutti i letterati del Rinascimento era canone supremo dell'arte, l'imitazione. Non per questo la sua lirica venne ad essere avvivata da quella scintilla di poesia che si sprigiona soltanto da una verace ispirazione individuale (messer Pietro non era stoffa di poeta); ma grazie a un sapiente lavorío di lima acquistò una compostezza signorile di movenze e di atteggiamenti, una garbata fluidità di verseggiatura e una linda toscanità di lingua. In questo assetto definitivo il Bembo mise a stampa il suo canzoniere nel 1530.

Petrarchismo e bembismo.

3. Per l'autorità ognora crescente e per l'esempio del gentiluomo veneziano, il culto del Petrarca, non mai intermesso, si diffuse e si fece piú intenso, fino a divenire un vero feticismo. Le rime del grande Aretino, di continuo reimpresse in edizioni d'ogni sesto, andavano per le mani di tutti; erano commentate e notomizzate minutamente e porgevano argomento a prolisse lezioni accademiche. Arquà e Valchiusa diventarono meta di viaggi devoti, e una folla di verseggiatori s'ingegnò, duce e maestro il Bembo, d'imitare le squisite eleganze del Petrarca, giudicato modello insuperabile. Non

avevano nulla da dire o, se avessero voluto essere sinceri, avrebbero dovuto parlare tutt'altrimenti da quel che facevano; ma la *moda* voleva che ogni persona ben educata verseggiasse e che i versi andassero su quella falsariga. Mancava l'ispirazione, ma altri aiuti abbondavano, rimari, vocabolari, repertori, dove ogni parola, ogni sentenza, ogni formola, ogni immagine del Petrarca era registrata in modo che prontamente rispondesse al richiamo. Insulsi esercizi di pazienza, vennero fuori allora i *centoni* petrarcheschi, dove i versi stessi del Maestro, acconciamente congegnati, venivano a formare in tutto o in parte un nuovo poema o capitolo o sonetto. Vi fu chi mise insieme un canzoniere di risposta a quello del Petrarca, in nome di madonna Laura, e chi volse a significato spirituale tutta l'opera del trecentista, trasformando Amore nell'Eterno Padre e Laura in Gesú.

Se qualche voce si levò contro l'andazzo del tempo, fu voce isolata, mossa piú da un mordace spirito di contradizione che da convinzione profonda. Insofferente dei lacci in cui il petrarchismo aveva stretto il suo ingegno, un giovane veneziano, scolaro di leggi nello Studio di Padova, Antonio Brocardo, tentò scuotere il giogo (1531); ma avendo osato biasimare le rime del Bembo, fu tale lo scoppio della pubblica riprovazione e sí velenoso il fiele schizzato contro di lui dai difensori di quell'ammirato scrittore, ch'egli morí, dicono, di crepacuore. Se il Petrarca era il Dio, il Bembo era il suo profeta; la turba dei mortali s'inchinava non meno a quello che a questo e sovente l'imitatore era egli stesso imitato. Ond'è che il petrarchismo italiano del secolo XVI può anche essere designato coll'appellazione di *bembismo*.

Caratteri della lirica petrarcheggiante.

4. La lirica petrarcheggiante ebbe, com'è naturale, la sua prima e piú attiva fucina nel Veneto e di là si propagò rapidamente in ogni parte d'Italia. Letterati di gran nome e poveri versicciolai nati in ira alle Muse, lombardi, piemontesi, liguri, toscani, napoletani e va dicendo, pagarono il loro tributo alla consuetudine, chi in pochi componimenti spicciolati, da ricercarsi ora nelle raccolte miscellanee, e chi in canzonieri piú o meno copiosi, architettati sul petrarchesco. In questi canzonieri, come nel loro modello, s'incontrano rime d'argo-

mento politico e rime sacre, le quali ultime divennero via via piú numerose a mano a mano che acquistava vigore la reazione cattolica; ma su tutte le altre predominano le rime d'amore. Se lo scrittore non era realmente innamorato, egli si fingeva una donna immaginaria e la rappresentava, la vagheggiava, la esaltava, cosí come il Petrarca aveva rappresentata, vagheggiata, esaltata la sua Laura; se amava davvero, non pensava ad esprimere i sentimenti che agitavano l'anima sua, sibbene ad atteggiarsi nel cospetto della donna amata cosí come s'era atteggiato il Petrarca, fingendo di sentire nella maniera stessa del Maestro. Quindi in quei canzonieri l'amore non è altro che una melensa adorazione spirituale, voluta dall'intelletto, ma non sentita dal cuore; un'invenzione fantastica suggerita dalla superficiale imitazione del grande lirico antico e da una grossolana interpretazione della teoria platonica dell'amore divino. Tutte pervase da un idealismo spesso contrastante colle condizioni effettive dello spirito dei poeti, quelle rime mancano di sincerità e sono d'una monotonia che sfida la pazienza d'ogni moderno lettore. Se si confrontino con quelle dei quattrocentisti, vi si nota un grande progresso nella lingua, purificatasi da ogni scoria dialettale, nel verso, che ha acquistato una piú salda compagine, nello stile, fattosi piú corretto ed elegante. La tecnica insomma ci ha guadagnato; ma restiamo pur sempre fuori del regno della vera poesia.

I nomi di alcuni lirici.

Nelle rime del Bembo e del Caro, non meno false che quelle dei loro confratelli, puoi pregiare la irreprensibile correttezza e la leggiadría della forma levigatissima; nei sonetti e nelle canzoni d'amore dell'Ariosto puoi cogliere qualche tratto caldo di passione sensuale; nel copioso canzoniere di Bernardo Tasso palpita qua e là l'amore e il desiderio della famiglia lontana e piange il ricordo della consorte perduta. La morte della moglie, Porzia Capece, ispirò qualche accento pieno di verità e di sentimento anche a Berardino Rota (1509-1575), un napoletano che si distingue fra gli altri petrarchisti per l'amore delle iperboli e delle metafore ampollose. Lo supera nell'uso di questi ornamenti di cattivo gusto il suo conterraneo Angelo di Co-

stanzo (1507 circa -1591), rimatore fiacco, eppur lodatissimo ai tempi dell'Arcadia, il quale rinnova in lingua piú pura gli artifici e la concettosità della scuola del Tebaldeo. Ma nonostante queste e altre peculiarità, che sporadicamente s'incontrano nell'opera di un rimatore o d'un altro, tutta la lirica del secolo XVI, conguagliata dalla comunanza del modello, ha un aspetto di grande uniformità. Come i concetti, cosí si ripetono quasi in ogni canzoniere le stesse situazioni, le stesse immagini, le stesse formule rettoriche e stilistiche; rarissime sono le allusioni a fatti e circostanze reali; come quei poeti aman tutti allo stesso modo, cosí le donne amate hanno tutte lo stesso contegno sdegnoso, sono tutte fantasmi evanescenti, senza contorni.

5. Pochi sono i lirici del Cinquecento che abbiano saputo dare alle loro poesie un'impronta personale ben definita. Possiamo rassegnare tra quei pochi il cosentino Galeazzo di Tàrsia, barone di Belmonte (m. 1553), il quale nel suo piccolo canzoniere petrarchesco ha alcuni sonetti vibranti di sentimento vero e profondo e pregevoli per efficace semplicità di forma; e con lui un altro meridionale, Luigi Tansillo. Questi nacque a Venosa, la patria d'Orazio, nel 1510, e quantunque fosse di nobile progenie, dovette per le condizioni di sua famiglia acconciarsi a servire, prima come paggio d'un signore napoletano e poi (1535) fra i *continui*, noi diremmo nella guardia d'onore, del viceré Pietro di Toledo. Con questo e piú col figliuolo di lui, Don Garzia, comandante della flotta, viaggiò molto e per terra e per mare fino al 1548. Mancatogli il protettore per la morte del viceré, si vide ridotto in istrettezze; fu capitano di Gaeta e nel 1568 morí a Teano.

Galeazzo di Tarsia.

Luigi Tansillo.

La vita randagia che il Tansillo fu costretto a menare per lunghi anni, giovò alla sincerità e alla vivezza della sua poesia, perché, distraendolo dagli studi, non permise che il peso dell'erudizione soffocasse l'agile originalità del suo ingegno, e offrendogli occasione di vedere dappresso il vario agitarsi e le vicende fortunose degli uomini e di contemplare i grandi spettacoli della natura, gli arricchí la mente d'un cumulo d'osservazioni e d'impressioni, feconde di fan-

tasmi poetici. De' suoi poemetti diremo piú innanzi. Nelle liriche abbondano sí pensieri e frasi convenzionali e sono tracce manifeste d'imitazione petrarchesca, sebbene non cosí appariscenti e continue come in una sua egloga giovanile; ma pur vi senti palpitare la vita d'un'ispirazione schietta e profonda. Il Tansillo ama davvero, e ancorché l'alto stato della sua donna infreni l'audacia dell'espressione, egli detta versi pieni di passione e d'ardore, quando descrive la sua sognata ma non mai conseguita felicità, quando s'addolora, quando si sdegna, quando prova il morso della gelosia. La vivezza reale del sentimento anima anche le manifestazioni di quella platonica adorazione, che doveva far velo al cocente suo amore, com'è nei due sonetti *Amor m'impenna l'ale* e *Poi che spiegate ho l'ale,* stupendamente efficaci. In altre rime spicciolate e nelle *Stanze a Bernardino Martirano* il Tansillo descrive i disagi delle lunghe navigazioni e ritrae con immediata fedeltà le impressioni degli spettacoli e delle scene che lo rattristano o, piú di rado, lo allietano. Egli sente gagliardamente la poesia della Natura, sicché infiora le sue liriche di leggiadrissime descrizioni, avvertendo e rilevando quasi una simpatia e un intimo accordo fra il mondo esterno e le condizioni dell'anima sua.

La cultura femminile.

6. Fra la turba di coloro che nel secolo XVI aspirarono con piú o men buona fortuna *al nome che piú dura e che piú onora*, sono anche molte donne. Il Rinascimento, per quella fiducia in tutte le energie umane che lo contraddistingue, aveva sollevato la condizione della donna e procurato di dare pieno svolgimento alle sue facoltà morali e intellettuali. Nel secolo XV si cominciò ad impartire alle fanciulle dei ceti superiori un'educazione classica in tutto simile a quella che s'impartiva agli uomini, cosí che alcune divennero esperte nel maneggiare la lingua di Virgilio e di Cicerone e sostennero gravi dispute cogli umanisti, mentre altre poterono prendere parte con onore alle conversazioni dotte ed eleganti, che erano allora a grado al civile consorzio.

Non fa dunque meraviglia che nel Cinquecento la donna fosse il centro delle geniali radunanze delle corti italiane, né che, modificatosi col volgere degli anni il generale

avviamento della letteratura, accanto alla donna erudita sorgesse la poetessa in volgare. Tra le principesse che ebbero maggiore influenza nelle lettere, nelle arti e nelle costumanze del vivere cortigiano, tiene senza dubbio il primo posto Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga, nella quale mirabilmente si consertavano e si equilibravano insieme fine eleganza d'ingegno, soave delicatezza di sentimento, civile prudenza di pensiero e soda vastità di cultura. Delle rimatrici, le piú nascondono al solito la loro propria individualità sotto la livellatrice imitazione petrarchesca, ed è curioso sentir cantare d'amore coi medesimi accenti oneste spose e donne di perduti costumi, intente anche queste, in un secolo di raffinata corruzione, a far mostra di varia e leggiadra dottrina.

Le rimatrici.

7. Versi elegantissimi, egregiamente modellati su quelli del Petrarca e del Bembo, dettò Veronica Gambara (1485-1550), colta e austera gentildonna, che, mortole il marito Giberto X, signore di Correggio, resse con saviezza il piccolo stato. Ma al suo esile canzoniere manca l'ispirazione, come a lei mancarono forti passioni e vigore di fantasia.

Veronica Gambara.

Invece s'inalza sopra tutti i canzonieri femminili di quel tempo per il calore e la sincerità dell'ispirazione, quello di Gaspara Stampa. Quivi è la storia dell'amore onde questa donna padovana, morta poco piú che trentenne nel 1554, arse per il conte Collaltino dei Collalto di Treviso. Le prime esultanze, il dolore della separazione, le ansie e le gelosie per i manifesti indizi d'intiepidito affetto, la disperazione per l'abbandono, tutto vi è rappresentato quasi come in un diario con frequenti allusioni a circostanze esteriori, con semplice schiettezza, con calda sensualità. Perfino nei sonetti sacri, che negli altri canzonieri sono cosí melensi, la Stampa riesce a trasfondere il fremito della vita, perché vi ritrae sinceramente la lotta di un'anima che vorrebbe e non può sottrarsi all'impero della passione. Nei particolari ella imita il Petrarca assai meno che la maggior parte de' suoi contemporanei; ma gli si avvicina piú che ogni altro per la profondità psicologica e l'intonazione soavemente accorata. Le sue rime peccano per manco di lima; ed è colpa felice e gradevole in

Gaspara Stampa.

quel secolo XVI, che troppi lirici produsse stucchevoli per soverchio di lima.

Vittoria Colonna.

8. Piú largamente si valse delle forme petrarchesche, ma pur sempre a significare affetti sinceri, Vittoria Colonna, donna d'alto intelletto e di nobile cuore, per molteplici pregi gloriosa fra i contemporanei e fra i posteri. Nacque nel 1492 a Marino non lungi da Roma, figliuola di Fabrizio Colonna, il capitano famoso, maestro d'arte militare nei dialoghi del Machiavelli (vedi pag. 129), e a diciassette anni sposò Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara. Mentre questi combatteva per l'Impero nelle guerre d'Italia, ella visse sulle rive del golfo di Napoli e ad Ischia, e quand'egli fu fatto prigioniero nella battaglia di Ravenna (1512), gli indirizzò un'elegia in terza rima, piena di tenerezza e d'affettuosa sollecitudine, che è la piú antica e spontanea delle sue poesie.

Poco dopo la vittoria imperiale di Pavia, il Pescara, che ne aveva avuto il merito principale, soccombette ai disagi e alle ferite. La vedova rimase profondamente addolorata e nelle sue poesie — quasi tutte sonetti — prese a celebrare l'estinto, idealizzandone la figura e manifestando il desiderio di ricongiungersi con lui in cielo. La felicità non aveva arriso a quel matrimonio; epperò ombrati di mestizia sono in generale i non frequenti ricordi del passato. L'amore di Vittoria, quale appare nel suo canzoniere, non è passione violenta, sí un'esaltazione delle virtú spirituali del Pescara, un amore tutto celeste. L'idealismo è nell'anima di lei e trova espressione appropriata nelle formole petrarchesche, che Vittoria usa e atteggia liberamente in maniera originale, dando loro l'impronta della femminilità e della sua propria individualità. La poesia germoglia dalle condizioni stesse della vita della scrittrice; peccato che ella, pur avendo vivo il sentimento poetico, non abbia saputo evitare il difetto dell'astrattezza e dei sottili concetti, e sia stata troppo restía a introdurre nelle sue rime accenni a casi reali e pitture degli spettacoli incantevoli che là ad Ischia le stavano dinanzi.

Sulle ali di tanta idealità d'affetto e di pensiero, Vittoria pare sollevarsi dalla terra verso il cielo. Infatti un sentimento religioso intimo e schietto scaldava l'anima sua; e le

ispirò la seconda e piú ampia parte del suo canzoniere, nella quale ella chiede conforto alla fede nei suoi dolori e manifesta con accenti vigorosi il suo rammarico per la corruzione della Chiesa. Vittoria ebbe relazione con alcuni dei piú ardenti propugnatori d'una riforma ecclesiastica; ma quando la reazione cattolica li gettò nel campo protestante, ella non li seguí e passò gli ultimi suoi anni dedita ad opere di pietà, alla preghiera e alla meditazione, dimorando in conventi di Roma, d'Orvieto e di Viterbo, finché nel 1547 a Roma si chiuse la sua travagliata esistenza.

Michelangelo Buonarroti.

9. Con Vittoria Colonna furono in relazione e per lei professarono una sconfinata ammirazione i piú dotti, i piú geniali uomini del Cinquecento. Primeggia fra questi ammiratori il grande artefice del David, del Mosè e dei freschi della Sistina, al quale anche nella storia della lirica nostra s'addice un posto eminente, ma appartato. Piú che l'idealismo petrarchesco, le rime di Michelangelo rammentano il sentimento mistico della scuola fiorentina del nuovo stile. La bellezza terrena vi è esaltata siccome un riflesso della bellezza eterna, e gli effetti dell'oggetto amato sul poeta somigliano a quelli descritti dal Cavalcanti e da Dante.

Ciò nondimeno il Buonarroti è originalissimo sí nel pensiero e sí nella forma. O canti la sua fervida e devota amicizia per la Colonna, dando talvolta al suo sentimento il colorito d'un purissimo amore, o manifesti altre nobili e alte simpatie della sua anima, o sfoghi con bella semplicità i suoi ardori religiosi, o pianga i mali della patria, egli non ascolta se non i dettami del suo cuore e della sua coscienza. Se danteggia, non è perché imiti a freddo, ma perché i due spiriti magni ebbero fra loro notevoli affinità, sdegnosi entrambi d'ogni bassezza, orgogliosi entrambi e anelanti a tutto ciò che fosse grande e bello, rosi entrambi dal dolore civile. Per Michelangelo le immagini, che volentieri desume dalle arti figurative, non sono un ornamento vano, ma il mezzo onde si sforza d'esprimere i suoi vigorosi concepimenti. Come nella pittura e nella scultura, cosí nella poesia egli ricerca soprattutto l'espressione esatta ed energica del pensiero; e fa, rifà e corregge i suoi versi, lottando colla parola, la quale non risponde però alla sua in-

tenzione cosí docilmente come rispondono il marmo e il colore. Perciò le rime del Buonarroti hanno spesso una forma scabra e disarmonica, che indusse il loro primo editore, un pronipote del grande artista (1623), a ripulirle e levigarle, alterandole profondamente.

Riforme stilistiche nella lirica.

10. Se le rime di Michelangelo attinsero dall' anima dello scrittore un carattere tutto speciale, altri verseggiatori, non potendo altrimenti, s'argomentarono di conseguire una certa originalità mediante innovazioni del tutto estrinseche. Monsignor Giovanni della Casa volle rimediare al generale languore della lirica, dandole un'andatura solenne con lo studiato collocamento delle parole, l'ampio giro dei periodi e un piú stretto allacciamento dei versi e dei periodi ritmici, ottenuto schivando la coincidenza delle pause sintattiche e delle pause del ritmo. E le sue rime, delle quali è esempio il sonetto famoso *O sonno, o della queta, umida, ombrosa Notte placido figlio,* furono molto ammirate e commentate da contemporanei, quantunque altro pregio non abbiano che d'artifici formali.

Riforme metriche.

Altri si proposero d' arricchire la lirica di nuove forme metriche e si volsero all'imitazione dell'antico. Il Trissino, l'Alamanni e qualche altro vollero riprodurre la testura dell'ode pindarica in certe loro canzoni composte di strofe, antistrofe ed epodi *(o ballate, controballate* e *stanze).* Piú felicemente Bernardo Tasso, cui si devono anche altri esperimenti metrici, tentò — ed ebbe alcuni seguaci — l' ode oraziana nelle sue *Odi* e ne' suoi *Salmi,* componendo ogni poesia di brevi strofe rimate e miste di settenari ed endecasillabi e imitando il Venosino anche nei soggetti, nei collegamenti logici delle stanze e nell'uso delle digressioni. Infine il senese Claudio Tolomei si provò a rinnovare non pure i congegni strofici, ma i versi stessi dei Latini e nel 1539 diede fuori le *Regole della nuova poesia toscana* insieme con *Versi,* suoi e di alcuni amici, composti secondo le nuove norme.

La *Nuova poesia* del Tolomei.

Già nel secolo decimo quinto Leon Battista Alberti e Leonardo Dati avevano scritto, nell'occasione del certame coronario (vedi pag. 21), degli esametri e una saffica, applicando alle parole volgari la quantità delle latine corrispon-

denti. Il Tolomei, piú avveduto, s'ingegnò di stabilire una prosodia italiana dietro alle norme della latina; ma poiché egli non tenne alcun conto degli accenti, anche i versi usciti dalla sua penna o dalla sua scuola, solo per caso rendono talvolta un ritmo che possa essere avvertito da orecchio italiano. Talché il suo esperimento fallí, come gli altri cui abbiamo accennato, né poté aver fortuna se non quando fu ripreso con piú razionali criteri e con materia piú appropriata che non fossero le petrarchevoli inezie dei cinquecentisti.

11. Del carattere falso e rettorico della lirica d'amore partecipava nel Cinquecento anche la poesia politica e panegirica. Gli avvenimenti di quel tempo, le grandi guerre nelle quali moriva l'indipendenza della patria e faceva le sue ultime prove il valore italiano, la lotta aspra e tenace contro la minacciosa potenza dei Turchi, il dissidio delle coscienze provocato dalla Riforma, offrivano invero copiosa messe di materia poetica. Mancava agli esperti della rima la facoltà di trar fuori dalla storia la poesia; di cantare secondo che dettavano i sentimenti d'ammirazione o d'orrore, d'odio o d'amore, d'esultanza o di dolore, che ancora facevano palpitar la nazione; infine, di plasmare quella materia nelle forme del bello. La lirica politica.

Nei *Lamenti*, nei *Pianti*, nelle *Barzellette*, nelle *Frottole* i rimatori popolareschi venivano sciorinando sui moduli tradizionali smorte prosopopee d'illustri personaggi, enumerazioni di lieti eventi e di lutti, lodi, minacce; o nei poemetti in ottave narravano distesamente i fatti nella loro arida nudità, senza un'immagine viva, senza un accento di passione sincera. I poeti d'arte non erano narratori piú felici, e nella lirica non sapevano se non rievocare freddamente, come un ricordo di scuola, lo spettacolo dell'antica grandezza e riprodurre con linda eleganza gli schemi logici e le frasi delle sublimi canzoni politiche petrarchesche, obbedendo piú spesso che all'affetto della patria al dovere di adulare un potente protettore. Un diluvio di rime italiane, latine, vernacole, inondò l'Italia quando le armi cristiane trionfarono nelle acque di Lepanto. Fu un diluvio di ciance rettoriche, e anche poeti

dotati di non volgare ingegno, come il veneziano Celio Magno, parvero sordi all'alta poesia di quel fatto glorioso.

Ciò nondimeno, anche dal morto aere della lirica politica del Cinquecento escono fuori alcune voci vibranti di patria carità e calde di sentimento sincero. Galeazzo di Tarsia e Luigi Alamanni seppero esprimere in versi bellissimi la melanconia e il desiderio nostalgico dell'esule. Alcune poche poesie politiche piene di robusta efficacia compose Michelangelo, di cui è famoso l'epigramma sopra la statua della Notte in S. Lorenzo. Con chiara visione delle cause del male e con sincerità di rimpianto il petrarchista veneziano Domenico Venier lamentò l'asservimento d'Italia agli stranieri. Giovanni Guidiccioni da Lucca (1500–1541), vescovo di Fossombrone, il quale, insignito dai papi d'alti offici, ebbe parte nei maneggi politici del quarto decennio del secolo, pianse degnamente in una serie di sonetti la rovina di Roma al tempo del sacco. E a queste e ad altre voci temprate al magistero dell'arte, tennero bordone alcune ballate popolari, rozze, ma piene di vita e d'impeto lirico, perché composte fra il tumulto stesso delle guerre o delle rivolte, sotto l'immediata ispirazione di gagliardi sentimenti.

G. Guidiccioni.

Poemetti epico-lirici.

12. Tra la lirica, di che abbiamo fino ad ora parlato, e la poesia narrativa tiene il mezzo, nel secolo XVI, tutta una fioritura di poemetti in ottave, nudriti specialmente di succhi ovidiani e teocritei, nei quali si continua la tradizione iniziata dalle *Stanze* del Poliziano, dall'*Ambra* e dalle *Selve* del Magnifico. A esaltazione della duchessa d'Urbino compose di tali *Stanze* il Bembo (1507), immaginando con galante fantasia un'ambasceria mandata da Venere a fare omaggio a quella dama. Famosa è la *Ninfa Tiberina* del modenese Francesco Maria Molza (1489–1544), autore di liriche latine assai pregevoli e d'un bel canzoniere petrarchesco. Mediante una finzione di sacri riti pastorali, egli vi celebra una sua amata, e leggermente trapassa d'una in altra pittura di ridenti scene idilliche, d'uno in altro racconto di miti leggiadri, sempre ispirato da un vivo sentimento della natura serena, sempre elegante, colorito, armonioso nello stile e nel verso. Il Tansillo oltre alle già ricordate *Stanze a Bernardino Mar-*

La *Ninfa Tiberina* del Molza.

tirano (vedi pag. 194), e ad un poemetto lirico giovanile, *Il Vendemmiatore*, ha una bella serie di *Stanze al Vicerè Toledo*, nelle quali descrive per bocca della ninfa Clorida gli incanti del golfo partenopeo con notevole vivezza, con colori smaglianti, non senza qualche reminiscenza d'Ovidio e del Sannazzaro. *Stanze* del Tansillo.

Con siffatti poemetti, nei quali l'espressione d'un affetto individuale, dell'amore verso una bella o della devozione a un potente, s'intreccia a quadri idillici e a racconti mitologici e storici, se ne accompagnano altri, che dietro l'esempio della *Nencia* di Lorenzo il Magnifico, riproducono l'intonazione e le forme stilistiche della poesia rusticale, e altri ancora in cui aguzza il suo pungiglione la satira o esulta garbato lo scherzo. Ma non l'ottava, sí la terza rima e il sonetto furono i metri consueti della poesia satirica e burlesca, che con grande varietà di modi prosperò per tutto il secolo XVI. Stanze rusticali o burlesche.

13. Dalla *Commedia* dantesca, considerata, sappiamo, come una grande opera dottrinale e animata in piú luoghi da un veemente spirito satirico, era nato fin dal Trecento, e nel secolo XV aveva acquistato una certa voga l'uso del capitolo ternario in componimenti intesi a moraleggiare e ad ammonire. Or quantunque la storia della satira classica del Cinquecento si soglia cominciare col nome d'Antonio Vinciguerra, segretario della Signoria veneziana in sullo scorcio del secolo precedente (morto nel 1502), tuttavia è certo che codesto genere deriva da quei piú antichi *Sermoni*. La materia è in parte la stessa; identico solitamente il metro; muta il tono, si snodano, s'affinano, come in ogni altro genere letterario, l'elocuzione, lo stile, la verseggiatura. La satira classica.

Nei quattrocentisti e nello stesso Vinciguerra domina uno spirito grave e severo, quasi ascetico, e il discorso di rado esce dalle generalità. La satira del Cinquecento invece si fa arguta e disinvolta e si volge spesso e volontieri alla realtà concreta, perché non segue piú soltanto le orme dell'austero Giovenale, ma anche quelle d'Orazio, gaio e piacevole, e non isdegna, anzi si compiace di mescolare all'elemento gnomico il burlesco, come vuole l'affinità grande dei generi satirico e giocoso e com'era antica tradizione della nostra poesia familiare (vedi vol. I,

pagg. 90, 182, 271). Una tale gradevole vivezza e festività ha la satira presso i suoi cultori piú felici; in ispecie nell'Ariosto che su tutti grandeggia, nel senese Pietro Nelli, lepido autore di *Satire alla carlona*, vivacissime ancorché un po' rozze nella forma, e talvolta anche nell'Alamanni e nel bolognese Ercole Bentivoglio, dell'Ariosto amico e imitatore. Gli altri sono per lo piú flosci e rettorici; s'abbandonano ad un vacuo moraleggiare e vanno languidamente sulle tracce degli antichi e dei nuovi modelli.

La satira classica del Cinquecento prende argomento dalle condizioni politiche e sociali di quell'età; deplora l'asservimento della patria, la crudeltà e le rovine delle guerre; spesso e con aspre parole biasima la corruzione della curia romana, l'avarizia e la dissolutezza degli ecclesiastici; descrive la vita servile e disagiata dei cortigiani; censura i vizi delle corti; mette in caricatura i medici e gli avvocati avidi di guadagno, presuntuosi, ignoranti; ripiglia il trito *motivo* giovenalesco delle malizie e dei difetti delle donne. Se ne togli qualche fuggevole stoccata, essa colpisce piú i ceti che le persone, piú le male abitudini e i vizi del tempo, che in particolare chi ne è macchiato. Carattere del tutto diverso hanno, anche per questo rispetto, altri componimenti, dove la satira diviene violenta invettiva personale.

La satira politica e personale.

14. Essi sono per lo piú sonetti caudati, di rado capitoli ternari; talvolta aride sequele d'insinuazioni maligne o d'improperi volgari scagliati contro persone illustri od oscure, tal altra finzioni piú o meno spiritose, nelle quali vengono ad inquadrarsi o dalle quali scaturiscono le insinuazioni e gli improperi. Girayano manoscritti su foglietti volanti, dando alimento ai pettegolezzi dei crocchi pronti a cogliere a volo ogni allusione, ai rancori, agli odi, o anche s'affiggevano in pubblico nei luoghi piú frequentati a strazio di chi ne era colpito.

Le *Pasquinate*.

Grande fucina di cosiffatti componimenti fu Roma, dove essi presero nome di *pasquinate* dal torso di Pasquino, cui si solevano attaccare e in cui nome erano talvolta dettati. Quell'avanzo di un'antica statua, eretto nel 1501 in Parione dov'è ora palazzo Braschi, era travestito ogni anno il giorno

di S. Marco in foggia d'una divinità o d'un personaggio pagano, e in codesta occasione vi s'appiccicavano versi per lo piú latini, vaniloqui accademici ed esercitazioni di scuola suggerite dal travestimento stesso, dai fatti del giorno, dal desiderio di adulare il papa e i cardinali. A grado a grado però la satira venne timidamente facendosi strada in quelle poesie, e a Pasquino si cominciarono ad affiggere, come in altri luoghi della città, versi apertamente satirici; tanto che quel povero torso finì col divenire — e la trasformazione s'affermò con una grandinata furiosa di frizzi, di motti, d'ingiurie, dopo la morte di Leone X e durante il conclave di Adriano VI — finí col divenire il portavoce della maldicenza romana, la quale tagliava i panni addosso a papi, a cardinali, ad officiali dello Stato, a letterati, a ogni genere di persone insomma e giudicava con varietà di criteri degli avvenimenti religiosi e politici.

Pietro Aretino.

15. Infaticabile scombiccheratore di sonetti ingiuriosi e principale autore dell'accennata trasformazione di Pasquino, fu Pietro Aretino (1492–1556), uomo dotato di agile e brioso ingegno, ma privo d'ogni idealità morale. La maldicenza e l'adulazione, usate a tempo e luogo secondo che gli pareva opportuno pe' suoi fini egoistici, furono lo sgabello della sua clamorosa celebrità. I contemporanei s'inchinarono tra meravigliati e sbigottiti dinanzi alla potenza della sua penna, che gli meritò dall'Ariosto il titolo di « flagello dei principi »; i posteri, accogliendo tutte le invenzioni dei suoi nemici, crearono intorno al suo nome una leggenda d'abbiezione e di vergogna; ma la novissima critica l'ha in gran parte sfatata e giudica con equa severità di quest'uomo, che in sé rispecchia esagerate molte delle colpe della sua età, menandone vanto sfacciatamente.

A Roma visse parecchi anni sotto Leone X e Clemente VII e si buscò, frutto d'odi e di gelosie, un paio di pugnalate. Dal 1527 dimorò stabilmente a Venezia, nella città mondana e sfolgorante di magnificenze, dove poté liberamente appagare la sua prepotente sensualità e la sua insaziabile vaghezza di godimenti. Conscio della propria abilità di libellista e dell'efficacia che uno scritto, lanciato fra il pubblico al momento conveniente, poteva avere negli andamenti della

politica, metteva la penna al servizio di chi meglio pagava, senza scrupoli di coerenza, confessando con turpe cinismo i motivi del suo operare. E i principi, a cominciare dai due più potenti monarchi del tempo, Francesco I e Carlo V, si disputarono il suo favore e con alterna vicenda comprarono, a prezzo di doni e di pensioni, le lodi per sé stessi e i biasimi per i loro avversari; lodi e biasimi che correvano il mondo in lettere o in poesie o in predizioni annuali *(giudizi)* ricercate e lette avidamente anche dagli uomini di stato.

L'Aretino possedeva una cultura assai scarsa e se ne vantava; ma vivissimi erano in lui il senso e l'amore dell'arte. In letteratura condannava l'imitazione e ogni pedanteria e proclamava unica maestra e duce la natura; teoria che gli torna ad onore, quantunque non fosse frutto di pacata meditazione, sibbene conseguenza e abile scusa della sua ignoranza. Le molte e svariate sue opere, di alcune delle quali ci accadrà di far menzione nei prossimi capitoli, hanno tutte una rilevata impronta personale; ma nessuna può dirsi veramente perfetta, perché l'Aretino componeva a precipizio fra mille altre occupazioni e non aveva tempo né pazienza d'usare la lima. Le violente pasquinate che buttò giú durante il conclave di Adriano VI, e i molti altri suoi componimenti maledici hanno alcune trovate originali, sarcasmi roventi, frecciate spiritose; ma in generale la forma vi è sciatta e il verso stentato, vi abbondano i lazzi plebei e le volgarità nauseanti, né a noi è dato gustare l'arguzia canagliesca di certe ormai indecifrabili allusioni.

Francesco Berni.

16. Con arte e con ispirito assai piú fini e con garbata compostezza di forma, ma con vigoria e talvolta con violenza non minori trattò la satira politica e personale Francesco Berni nato a Lamporecchio in Val di Nievole (1497 o '98 –1535), e vissuto lungamente in corte di Roma, come segretario di cardinali e del datario Giovanni Matteo Giberti, che lo tenne presso di sé (1528-31) anche nel suo vescovado di Verona. In un capitolo pieno di lamentazioni e di vituperi il Berni si fece interprete dello sdegno dei letterati per l'elezione di Adriano VI, l'austero papa fiammingo, venuto dopo Leone X a interrompere bruscamente la gioconda bal-

Le sue rime satiriche

doria della vita romana. In piú sonetti satireggiò con festività impareggiabile le tergiversazioni e le altre debolezze di papa Clemente, invei con parola infiammata contro gli ecclesiastici, nuovi *Sardanapali*, che il Giberti stesso avrebbe voluto veder ricondotti a vita piú sobria e morigerata, e si scagliò impetuoso contro i suoi propri nemici, in ispecie contro l'Aretino. E d'intenti e tratti satirici variò, com'è naturale, anche le poesie burlesche, per le quali specialmente il suo nome è famoso.

e le burlesche.

Al sonetto, forma tradizionale di codesto genere poetico, egli diede maggiore capacità moltiplicando il numero delle strofette caudali, e oltre ad esso usò assai di frequente il capitolo ternario, di cui già nel secolo XV alcuni poeti, come Lorenzo il Magnifico nei *Beoni* (vedi pag. 33), s'erano valsi per trattare materia giocosa. Coi capitoli egli arricchí di nuovi argomenti il repertorio della poesia burlesca, cantando le lodi di cose insulse o triviali o tenui o dannose, come dei cardi, delle anguille, della gelatina, della primiera, della peste; ma sia nei capitoli e sia nei sonetti fece anche larga parte ai vecchi temi convenzionali delle case diroccate e su dice, delle cattive cene, dei ronzini sfiancati, zoppi e tutti guidaleschi. Il Berni è il legittimo erede della maniera del Pucci, del Burchiello e del Pistoia (vedi vol. I, pag. 272; vol. II, pag. 25); l'erede e il perfezionatore, come colui che la trattò con piú fine eleganza e diede agli abusati motivi novella vita e la loro forma definitiva. Il suo capolavoro è un capitolo *Al Fracastoro*, dove riprendendo il tema dei mali alloggiamenti, descrive una terribile notte da lui passata in casa del curato di Povigliano presso Verona.

Certo l'arte del faceto lamporecchiese è arte modesta, fatta per isvago dello scrittore e dei lettori, troppo spesso contaminata da equivoci osceni. Tuttavia la sua poesia, come lascia trasparire un'idealità morale nelle frequenti allusioni sparse qua e là ai vizi e alle brutture della società, cosí rivela un ideale artistico che si contrappone alla sciatteria dei lirici popolareggianti e alle svenevoli petrarcherie dei lirici d'arte. Gli artifici rettorici degli uni e le ricercatezze stilistiche degli altri vi si trovano parodiati sapientemente

in capitoli e sonetti, che o trattano di futili temi o riprendono gli argomenti della lirica d'amore facendone la caricatura. Secondo ch'è verosimile, il Berni stesso appose al suo *Capitolo del giuoco della primiera* un lungo commento, parodia di quelle minuziose e gravi esposizioni di rime petrarchesche, ch'erano allora in uso, e capo-stipite d'una numerosa famiglia di simili scherzosi sproloqui a dichiarazione di capitoli e sonetti giocosi.

Dal contrasto non raro tra la forma studiatamente solenne e l'umile materia, da mille trovate umoristiche, dai paragoni grotteschi, dalle frasi vivissime zampilla nella poesia del Berni una vena comica abbondante, che nei lunghi capitoli finisce, è vero, collo stancare, ma che non si può non ammirare. E a tutto dànno bel rilievo l'eleganza spontanea e la schietta fiorentinità del dettato. Il Berni, toscano e vissuto da giovane a Firenze, padroneggiava la lingua maestrevolmente, e lo mostrò anche nel rifacimento dell'*Orlando Innamorato*, che qui ricordo di nuovo (vedi pag. 74), solo per osservare che il rifacitore vi mise di suo, oltre alla toscana purezza della lingua, qualche digressione e certo fare prosaico e moraleggiante, in cui talvolta s'ammorza la bella poesia dell'originale; ma non l'elemento comico, che era già in gran parte nell'opera del Boiardo.

La poesia burlesca dopo il Berni.

17. I cultori del genere letterario che dal Berni aveva avuto nuova voga e il nome di bernesco, si moltiplicarono rapidamente; ma nessuno seppe pareggiare il maestro nell'arguzia e nella copia inesauribile delle comiche invenzioni, dacché i piú andarono sulle sue orme e riuscirono languidi e melensi.

Il Lasca.

Il piú fecondo e forse il migliore di codesti imitatori fu lo speziale fiorentino Antonfrancesco Grazzini (1503-1584), uno dei dodici fondatori dell'Accademia degli Umidi, creata nel 1540 da alcuni gioviali compagnoni, appunto per passatempo e per cessare la noia, non senza qualche intento di ribellione all'umanesimo latineggiante, in favore della lingua volgare. Secondo il costume della « tornatella », dove ciascuno prendeva nome da qualche cosa che avesse relazione coll'acqua, egli si chiamò da un pesce *Il Lasca*. Le sue poesie

giocose, che si contano a centinaia e sono capitoli, sonetti, canzoni, madrigali, madrigaloni, madrigalesse, o punzecchino sottilmente o aggrediscano violente o si balocchino con futili soggetti o mettano in canzonatura gli ammiratori delle letterature antiche o coloriscano scenette di costumi, hanno il pregio della lingua e una briosa giocondità che diletta, anche se vi manchi originalità di pensiero e arguzia veramente incisiva. Nel 1541 l'Accademia degli Umidi si ribattezzò Accademia fiorentina, volle il lusso di protettori magnifici, disciplinò con norme fisse i suoi esercizi di lettura, di commento, di traduzione, e lasciò penetrare nel suo seno l'erudita pedanteria. Il Lasca, che fastidiva quella solennità e il sussiego delle nuove consuetudini, protestò sdegnato e manifestò piú volte il suo malcontento; cosí che nel 1547, quando si venne ad una riforma generale dell'Accademia, egli ne fu espulso e solo diciannove anni piú tardi vi fu riammesso. Intanto si sbizzarrí a berteggiare i suoi vecchi colleghi, canzonando o combattendo le loro teoriche e le riforme ortografiche da loro proposte, verseggiando burlevolmente le idee del Bembo cui s'inchinavano quei barbassori, volgendo insomma la poesia bernesca alla satira letteraria.

La poesia didascalica.

18. La poesia giocosa fu per necessità di cose forse il solo genere letterario che nel secolo XVI si sia svolto libero dai vincoli dell'imitazione d'illustri e venerati esemplari. Su Omero, abbiamo veduto, veniva modellandosi l'epopea; la lirica calcava le orme del Petrarca; coi classici amoreggiava il poemetto lirico-narrativo; e la satira propriamente detta si specchiava in Orazio e in Giovenale. Or mentre con tanto fervore si venivano trasferendo nella nuova letteratura le forme delle antiche, era naturale non rimanesse intentato quel genere in cui olezzava uno dei fiori piú deliziosamente fragranti dell'arte latina, e che aveva, come s'è detto (pag. 102 e seg.), tanti nuovi e felici cultori tra i verseggiatori in latino; intendo il genere didascalico.

Giovanni Rucellai.

Primo a provarvisi fu Giovanni Rucellai (1475-1525), cittadino cospicuo di Firenze, legato da vincoli di parentela e d'ufficio ai due papi medicei e grande amico del Trissino. In un poemetto, *Le Api*, egli parafrasò (1523-24) nel metro

caro all' erudito vicentino (lo sciolto) il quarto libro delle *Georgiche*, innestandovi digressioni suggerite dall'esperienza e dalle condizioni de' suoi tempi. Lo stile semplice ed agile e l'andatura piana del verso danno all'operetta, tutta spirante un profumo di campagna, una grazia e una freschezza particolari.

La *Coltivazione* dell'Alamanni.

La lingua è schietta e lo stile per lo piú semplice e corretto anche nella *Coltivazione* di Luigi Alamanni (pag. 178), dove sono descritte in sei libri (1541-46) le opere rurali nelle varie stagioni e la cultura dei giardini. Anche l'esule fiorentino derivò gran parte della materia da Virgilio, e altresí da Varrone, da Columella e da altri antichi; e qualche particolarità desunse dall'esperienza sua personale. Dinanzi alla mente, come dinanzi agli occhi, gli stanno le campagne di Provenza, e talvolta gli sovviene il ricordo degli usi agricoli della sua Toscana; ma tuttavia i suoi ammaestramenti e le sue descrizioni hanno sempre un aspetto generico e un colorito ideale, che tolgono alla rappresentazione artistica della vita campagnuola ogni vivezza ed efficacia. Di rado lo squallore dei precetti è rallegrato da digressioni piacevoli, come quelle dove il poeta effonde la sua carità di patria e il suo non gagliardo sentimento della natura. Inoltre il ritmo degli sciolti, usati dall'Alamanni per la prima volta in un componimento molto esteso, è d'un'insopportabile monotonia per l'uniforme distribuzione degli accenti.

Poemetti didascalici del Tansillo.

19. Miglior prova nella poesia didascalica fece il Tansillo co' suoi due poemetti *La Balia* e *Il Podere*, « libere e giudiziose imitazioni », l'uno d'un passo d'Aulo Gellio nelle *Notti attiche* e di piú luoghi degli opuscoli morali di Plutarco; l'altro di Columella, di Virgilio e d'altri georgici antichi. Il primo è ammonizione alle madri affinché allattino elle stesse i loro figliuoli; insegna il secondo come abbia ad essere fabbricata una villa in luogo acconcio, su buon terreno. Il Tansillo, che in una bella serie di capitoli ternari temperava insieme equamente lo stile satirico e il burlesco, non si partí da questa maniera nei due poemetti didascalici, che tengono dei capitoli per il metro, per la garbata disinvoltura dello stile e per la mescolanza del serio

col faceto. Ivi infatti ai savi ammaestramenti s'alternano tratti satirici, piacevoli favolette, osservazioni ed episodi continuamente espressivi dei gusti e del carattere del poeta.

I poemetti tansilliani cadono ambedue nella seconda metà del secolo XVI, quando la poesia didascalica italiana, fattasi meno schiava de' suoi modelli, oltrepassava anche i confini della georgica e dava precetti d'arte poetica, di sericoltura e d'altre materie. Ma quanto all'arte, essa non toccò nemmeno allora grandi altezze, e due soli poemi meritano di essere ricordati, *La Caccia* d'Erasmo di Valvasòn, messa a stampa nel 1591, e *La Nautica* di Bernardino Baldi, uscita sei anni prima.

La *Caccia* di Erasmo di Valvasòn.

Il Valvasòn, letterato friulano molto fecondo (1523-93), si valse dell'ottava rima per descrivere in cinque canti, dietro alle tracce di Nemesiano e di Grazio Falisco, i piaceri e le costumanze della caccia. Nel suo poema, intramezzato da lunghi episodi, spesso remoti dall'argomento principale, vi ha molta aridità unita a molta rettorica, ma anche qualche tratto pregevole per un vivo sentimento della natura e per evidenza di rappresentazione.

La *Nautica* di B. Baldi.

Il Baldi, urbinate (1553-1617), fu uomo di vasta e soda dottrina così letteraria come scientifica, e nel suo poema, diviso in quattro libri d'endecasillabi sciolti, cantò l'arte del costruire la nave e del governarla nei viaggi fortunosi e profittevoli, derivando da fonti molteplici, latine e greche, leggiadre invenzioni, poeticamente elaborando la materia scientifica e infiorandola di vaghissimi episodi, com'è, ad esempio, quello dove narra con una mitologica finzione il ritrovamento della bussola. Il gusto fine e il sapiente magistero dello stile, che il Baldi dimostra nelle molte altre sue opere di prosa e di poesia, si rivelano anche nella *Nautica*, il migliore, dopo le *Api*, tra i poemi didascalici del secolo XVI.

Bibliografia

U. A. Canello, op. cit., cap. VI, VII. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, cap. XXVII. F. Flamini, *Il Cinquecento*, P. II, cap. II; P. III, cap. I. — 2-4. G. Mazzoni, *La lirica del Cinquecento*, nella *Vita italiana del Cinquecento*, p. 409 sgg. A. Graf, *Petrarchismo ed An-*

tipetrarchismo nel Cinquecento, nel vol. *Attraverso il Cinquecento,* Torino, 1888, p. 1 sgg. Sotto il titolo *Rime diverse di molti eccellentiss. Autori* furono pubblicati dal 1545 al 1560 e più volte ristampati nove volumi che formano la più copiosa raccolta di liriche cinquecentistiche. Una scelta ve n'ha nel *Parnaso* dell'Antonelli, ed una col titolo *Lirici del secolo XVI* nella *Biblioteca economica* del Sonzogno. — **5.** Galeazzo di Tarsia, *Il canzoniere* con dote ed uno studio sull'autore di F. Bartelli, Cosenza 1888. *Poesie liriche edite ed inedite di L. Tansillo* con prefazione e note di F. Fiorentino, Napoli 1882. G. Rosalba, *Nuovi documenti sulla vita di L. Tansillo,* negli *Studi di lett. ital.,* V, Napoli 1903. — **7.** V. Gambara, *Rime e lettere* pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze 1879 *(Collez. diam. Barbèra).* G. Stampa e V. Franco, *Rime* a cura di A. Salza, Bari 1913, negli *Scrittori d'Italia* del Laterza. A. Salza, *Madonna Gasparina Stampa,* nel *Giorn. storico,* LXII, 1913; LXIX, LXX, 1917. E. Donadoni, *Gasp. Stampa. Vita e opere,* Messina 1919. G. A. Cesareo. *G. Stampa donna e poetessa,* nella *Rassegna,* XXVI-VII, 1918-19. — **8.** V. Colonna, *Rime e lettere* a cura di G. E. Saltini, Firenze 1860 *(Collez. Diam.).* A. Reumont, *V. Colonna. Vita, fede e poesia nel secolo XVI,* trad. dal tedesco, Torino 1883. E. Ferrero e G. Müller, *Carteggio di V. Colonna,* Torino 1889. D. Tordi, *Supplemento al Carteggio,* Torino 1892. B. Zumbini, *Vittoria Colonna,* negli *Studi di letterat. ital.,* Firenze 1894, p. 1 sgg. — **9.** *Le rime di Michelangelo Buonarroti* cavate dagli autografi e pubbl. da C. Guasti, Firenze 1863; e anche nella *Collez. Diamante Barbèra.* Una nuova edizione delle rime di Michelangelo, diede C. Frey, Berlino 1897; riprodotta da G. Amendola, Lanciano 1911, nella collezione *Scrittori nostri.* A. Gotti, *Vita di M. Buonarroti,* Firenze 1895, voll. 2. G. Saviotti, *La vita e le rime di M. Buonarroti,* Livorno 1916 (*Bibliot. degli studenti,* n. 337). A. Farinelli, *Michelangelo poeta,* nel vol. *Michelangelo e Dante,* Torino 1918. — **10.** *Le Regole* del Tolomei e i versi metrici dei secoli XV e XVI, in Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI,* Bologna 1881. — **11.** G. Mazzoni, *La battaglia di Lepanto e la poesia politica,* nella *Vita italiana nel Seicento,* Milano 1895, p. 165 sgg. *Opere di Monsign. Gio. Guidiccioni.* pubbl. da C. Minutoli, Firenze 1867. G. Guidiccioni e F. Coppetta, *Rime* a cura di E. Chiorboli, Bari 1912, negli *Scrittori d'Italia.* Sulle poesie patriottiche del Guidiccioni, E. Chiorboli, *Gio. Guidiccioni,* Jesi 1907, p. 22 sgg. — **12.** *Stanze di diversi illustri poeti,* Venezia, Giolito, 1553-63, in 2 parti. *Poemetti del secolo XV e XVI,* Venezia, Zatta, 1785. *L'egloga e i poemetti di L. Tansillo,* con introduzione e note di F. Flamini, Napoli 1893. — **13.** *Satire raccolte dal Sansovino libri VII,* Venezia 1560, ristampate più volte. A. Della Torre, *Di Antonio Vinciguerra e delle sue satire,* Rocca S. Casciano 1902. Per i precedenti della satira classica del Cinquecento, Flamini, *La lirica toscana del Rinascim.,* p. 489 seg. e V. Cian, *Una satira di N. L. Cosmico,* Pisa 1903 (cfr. P. L. Rambaldi, nel *Nuovo Archivio Veneto,* N. S. vol. X, P. I, 1905, pag. 129 sgg.).

— **14**. D. Gnoli, *Le origini di Maestro Pasquino,* nella *N. Antol.,* S. III, voll. XXV, 1890. A. Luzio, *Pietro Aretino e Pasquino,* ibid. S. III, vol. XXVII, 1890. — **15**. Sull'Aretino un bel capitolo del De Sanctis nel II vol. della *Storia.* A. Luzio, *La famiglia di P. Aretino,* nel *Giorn. storico,* IV. Lo stesso, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga,* Torino 1888. Lo stesso, *Un pronostico satirico di P. Aretino,* Bergamo 1900. G. M. Mazzuchelli, *La vita di P. A.,* Padova 1741. C. Bertani, *P. Aretino e le sue opere,* Sondrio 1901. — **16**. A. Virgili, *Francesco Berni,* Firenze 1881. C. Pariset, *Vita e opere di F. Berni,* Livorno 1915 (*Bibliot. degli studenti,* n. 31[illegible]). *Rime, poesie latine e lettere di F. Berni,* pubbl. da A. Virgili, Firenze 1885. *Orl. Innamorato rifatto da F. Berni,* testo scelto, compendiato e annotato da S. Ferrari, pubbl., a cura di G. Albini, Firenze 1914, nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni. Sull'*Orl. Innamorato rifatto da F. Berni,* G. Mazzoni, *Fra libri e carte,* Roma 1887, pag. 1 sgg. P. Micheli, *Saggi critici,* Città di Castello 1906, p. 145 sgg. — **17**. A. F. Grazzini detto il Lasca, *Le rime burlesche,* pubbl. da C. Verzone, Firenze 1882. O. Dini, *Il Lasca fra gli Accademici,* Pisa 1896. *Scritti scelti in prosa e in poesia di A. F. Grazzini detto il Lasca* con introd. e note di R. Fornaciari, Firenze 1912, nella *Bibliot. scolastica* Sansoni. — **18**. *Le Opere di Gio. Rucellai,* per cura di G. Mazzoni, Bologna 1887. La *Coltivazione* dell'Alamanni piú volte ristampata, per es., nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli e nei citati *Versi e prose di L. Alamanni,* ed. Raffaelli, vol. II. H. Hauvette, *Un exilè fiorentin à la cour de France au XVI siècle. L. Alamanni, sa vie et son oeuvre,* Parigi 1903, p. 263 sgg. — **19**. I poemetti didascalici del Tansillo nel vol. del Flamini, citato qui sopra al § 12. F. Foffano, *Erasmo da Valvasone,* nelle *Ricerche letterarie,* Livorno 1897. La *Nautica* del Baldi, in *Versi e prose di B. Baldi,* ordinate e annotate da F. Ugolini e F. L. Polidori, Firenze 1859; ristampata insieme con le egloghe del Baldi, Lanciano 1913 nella collez. *Scrittori nostri,* e da sola con introduzione e note di G. Bonifacio, Città di Castello, 1915. G. Zaccagnini, *B. Baldi nella vita e nelle opere,* 2.ª ediz., Pistoia 1908.

CAPITOLO X

Il teatro nel secolo XVI

1. L'imitazione classica nel teatro. La tragedia. — **2.** La *Sofonisba* del Trissino e i caratteri generali del teatro tragico. — **3.** Tragedie d'imitazione greca. — **4.** La riforma del Giraldi e l'*Orbecche*. — **5.** La *Canace* di S. Speroni. L'*Orazia* di P. Aretino. — **6.** La tragedia d'imitazione senechiana. — **7.** Il teatro comico. La *Calandria* e l'immoralità nella commedia del Cinquecento. — **8.** Autori comici toscani e fiorentini. Pietro Aretino. — **9.** Lorenzino de' Medici, il Lasca, il Cecchi. — **10.** Autori comici non toscani: il Trissino, il Dolce, Giambattista Della Porta, Giordano Bruno. — **11.** Caratteri generali della commedia nel secolo XVI. — **12.** Il dramma pastorale. La poesia bucolica e le origini del dramma. — **13.** Battista Guarini e il *Pastor fido*. — **14.** Il teatro popolareggiante. Il Ruzzante. — **15.** Le farse rusticali e le commedie pastorali senesi. — **16.** Andrea Calmo.

L'imitazione classica nel teatro.

1. L'esperimento drammatico fatto in sugli albori della Rinascenza da Albertino Mussato coll'*Ecerinis* (vedi vol. I, pag. 194) fu rinnovato nel secolo XV da alcuni umanisti, che in latino composero tragedie d'argomento storico e mitologico, foggiate su quelle di Seneca. Similmente dall'esempio di Terenzio e di Plauto ebbero incitamento a scriver commedie latine alcuni umanisti, come Leonardo Bruni, L. B. Alberti, il Piccolomini e parecchi altri, chi ormeggiando fedelmente nella contenenza e nella forma i modelli classici, e chi seguendo, pur tra reminiscenze classiche spicciolate, la tradizione della letteratura medievale drammatica o narrativa. Ma come la riforma classicheggiante della poesia epica volgare (vedi pag. 176 sgg.) fu del tutto indipendente dai poemi latini del Quattrocento (vedi pag. 16), cosí quell'avviamento della letteratura drammatica che cacciò di seggio la sacra rappresentazione, lasciandola a languire sul palco dei teatri popolari e conventuali (vedi pag. 29), non prese le mosse

da codesti tentativi tragici o comici latini, sí dalla risurrezione scenica e dallo studio diretto degli esemplari antichi. Percorriamo rapidamente anche questa parte della nostra storia letteraria, cominciando dalla tragedia.

La tragedia.

Tra la fine del secolo XV e i primordi del Cinquecento le tragedie latine di Seneca erano state rappresentate piú volte, nell'originale o tradotte, dinanzi alla società piú colta di Roma e di Ferrara, ed avevano certo dato qualche elemento alla composizione di quei drammi di soggetto profano, che vedemmo (pag. 29) essere stati bensí modellati sugli spettacoli sacri, ma con qualche ravviamento dell'assetto esterno. Nella *Panfila* del Pistoia (1499), ch'è uno di quei drammi e nella quale è sceneggiata la tragica storia di Guiscardo e Ghismonda *(Decam.* IV, 1), Seneca è perfino introdotto a recitare il prologo, e a piú indizi è palese il proposito dell'autore di far opera di vera imitazione classica, quantunque il goffo travestimento della materia, l'abbondanza importuna degli ornamenti rettorici e la prolissità tolgano ogni valore d'arte a questo primo esperimento tragico italiano. Cosí il Pistoia non ebbe seguitatori, e soltanto molti anni dopo, nel 1515, il dottissimo Giangiorgio Trissino (vedi pag. 110), procedendo con tutt'altri criteri e mirando ad altri intenti, diede al teatro quella che può veramente dirsi la prima tragedia regolare italiana.

La *Sofonisba* del Trissino.

2. L'argomento della *Sofonisba* del Trissino è tratto dalle storie di Livio, fedelmente seguite dallo scrittore italiano; l'azione si restringe al matrimonio dell'infelice regina con Massinissa, il quale intende risparmiarle in tal modo la schiavitú dei Romani, e alla stoica morte di lei. Come piú tardi nel poema, cosí nella tragedia il Trissino volle tornare al piú puro classicismo e la compose secondo le règole di Aristotile e gli esemplari ellenici. Scrupolosamente osservata è l'unità di tempo e d'azione; il coro, sempre presente sulla scena, interloquisce nel dialogo e co' suoi canti piú lunghi segna, come presso i Greci, le partizioni dello spettacolo, che non ha divisione di atti; Sofocle coll'*Antigone* ed Euripide coll'*Alceste* ispirano al nuovo tragico motivi lirici e situazioni drammatiche; il metro, quando si eccettuino alcuni

luoghi piú commossi e i cori, dove è usata la stanza rimata petrarchesca, è sempre l'endecasillabo sciolto piano, che il Trissino per primo introdusse nella poesia drammatica colla confessata intenzione di riprodurre il trimetro giambico catalettico delle tragedie classiche; lo scopo infine è di « muovere la compassione e la tema », come prescriveva Aristotile, e quindi provocare insieme col diletto un miglioramento morale degli ascoltatori.

La *Sofonisba* dunque nacque da ben definiti concetti critici, attuati con coscienziosa esattezza. Ma al critico non fu pari il poeta. Pur avendo alle mani un soggetto altamente tragico, il Vicentino fece opera d'una freddezza glaciale; lasciò nell'ombra le intime lotte che è naturale travagliassero l'anima de' suoi personaggi; fece narrare al messo i piú drammatici momenti dell'azione; non seppe mai trovare accenti veri di compassione, d'amore, di sdegno e sparse invece a larga mano i ragionamenti e le sentenze. Il suo stile va sempre terra terra, e i versi, non mai legati insieme dal senso, procedono slombati e monotoni.

Caratteri generali del teatro tragico.

La *Sofonisba* segnò la via alle tragedie italiane del secolo XVI. Le quali non si dipartirono piú dalla stretta imitazione dei classici, sebbene questa assumesse avviamenti e modi diversi; osservarono quasi sempre le tre unità, non tollerando neppure quella vastità di scena, che nella *Sofonisba* e in qualche altra delle prime tragedie sostituisce le moderne mutazioni di luogo; mantennero nel dialogo l'intromissione del coro, divenuto il confidente dei personaggi, e si valsero solitamente dell'endecasillabo sciolto intramezzato di strofe liriche e talvolta variato con qualche speciale accorgimento ritmico. Ai contemporanei, infatuati di classicismo, siffatte tragedie potevano piacere; ma non piacciono a noi, che nel dramma cerchiamo la lotta delle passioni immediatamente rappresentata, l'illusione scenica e la verosimiglianza. In generale i tragici del Cinquecento mancarono, è vero, dell'intuizione geniale di quelle lotte e dell'abilità di rappresentarle sulla scena; ma stretti da regole e consuetudini, nate un tempo spontaneamente e allora richiamate in vita per forza d'arte critica a dispetto

della tradizione e delle mutate condizioni dei tempi, finirono spesso col mortificare anche quel tenue soffio d'ispirazione che dentro dettava; per non allargare l'azione moltiplicarono le chiacchiere vane; per serbare la parte del coro crearono scene quasi ridicole per uno spettatore moderno; per non peccare contro le leggi della convenienza teatrale sostituirono alla rappresentazione diretta il racconto e caddero nel prolisso, nel falso e nel fiacco.

Tragedie d'imitazione greca.

3. Mentre il Trissino scriveva la *Sofonisba* (1515), Giovanni Rucellai, l'autore delle *Api*, in gara con lui, che gli dava norme ed eccitamenti, compose la *Rosmunda*. Come dalla storia romana l'argomento dell'una, così dalla storia longobarda è desunto l'argomento dell'altra, e se togli qualche leggera innovazione metrica del Rucellai, sono entrambe foggiate nell'identica guisa. Il fiorentino però modifica il racconto di Paolo Diacono più profondamente che il Trissino quello di Livio, per adattarlo all'unità di tempo e piegarlo ad accogliere situazioni dell'*Antigone* sofoclea, dalla quale prende molti versi e quasi intera una scena. L'altra sua tragedia, l'*Oreste*, che cominciata poco dopo la *Rosmunda* non poté aver dall'autore l'ultima mano, è addirittura una libera elaborazione dell'*Ifigenia in Tauride* d'Euripide, con ampliamenti inopportuni, coll'aggiunta di molta rettorica e di qualche mal propria invenzione e con certe esagerazioni sentimentali dei caratteri, nelle quali tutta la forza drammatica dell'originale si perde. Il Rucellai ha comuni col Trissino anche i difetti dello stile e del verso, sebbene non si possa disconoscere ch'egli maneggi la lingua con più agile eleganza e, in ispecie nella *Rosmunda*, tragga dalla materia qualche pallido lampo di poesia.

Seguirono a queste, via per il secolo XVI, altre tragedie, nelle quali o ricompare, trasferita a nuovi personaggi, una favola già trattata dai grandi drammaturghi d'Atene, o una tragedia greca è rimaneggiata con più o meno di libertà e di buon gusto. La vigorosa semplicità degli antichi non era intesa né apprezzata, e si credeva di abbellire gli originali inzeppando di turgidezze rettoriche le parti affettive, introducendo vani sproloqui, stemperando in grossolane para-

frasi delicate espressioni. Dalla versione un po' annacquata ma abbastanza fedele ed elegante, che dell'*Antigone* fece l'Alamanni, s'arriva per gradi intermedi fino all'*Edippo*, (1556) di Giovanni Andrea dell'Anguillara (il traduttore delle *Metamorfosi*), tragedia che a buon dritto fu giudicata una goffa parodia dell'*Edipo Re* di Sofocle. Tra siffatti rifacimenti meritano un ricordo quelli del fiorentino Alessandro Pazzi de' Medici, autore altresí d'una *Didone in Cartagine*, non per ispeciali meriti d'arte, ma perché il Pazzi s'ingegnò (1524-25) di riprodurre il trimetro giambico mediante un verso senz'accenti fissi, per lo piú di dodici e talvolta per fin di quattordici sillabe, che rende un suono non dissimile da quello della prosa; e di che prosa!

La riforma del Giraldi.

4. Appunto perché la naturalezza dei Greci non appagava i gusti del tempo, e quella spontaneità per cui in essi la forma germoglia dalle cose e dai sentimenti trascorrendo per toni vari, pareva cadere talvolta nella volgarità, il ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (1504-73), lettore d'umanità negli studi di Mondoví, di Torino e di Pavia, oltre che in patria, quello stesso che già conosciamo come legislatore della poesia epica (vedi pag. 183), s'argomentò di risanguare la tragedia mediante l'imitazione di Seneca. Anch'egli ammirava i Greci, ma gli pareva che il tragico latino li superasse per maestà, dignità e costante altezza di tono e meglio corrispondesse, per il suo fare sentenzioso, all'intento morale della tragedia. Perciò in uno scritto teorico ne propugnò l'imitazione anche negli accessori, e attuò le sue idee in una serie di nove tragedie, che comincia coll'*Orbecche*, recitata a Ferrara nel 1541.

L'*Orbecche*.

Quivi è rappresentata la crudel punizione che Sulmone, re di Persia, infligge alla figliuola Orbecche perché ella ha sposato di nascosto Oronte. L'imitazione di Seneca, in ispecie del *Tieste*, è evidente in piú luoghi: nell'apparizione e nei discorsi di enti soprannaturali al principio della tragedia, nel finto placarsi di Sulmone, nello strazio che egli fa poi di Oronte e dei nipotini; anzi in tutta l'ossatura, nella rinnovellata divisione in atti, nella distribuzione della materia fra questi secondo un certo schema, nell'uso, che diventa abuso,

delle moralità. Il Giraldi accresce l'orrore dei casi e, scambiando per tragico l'atroce, si compiace di far descrivere al nunzio minutamente — ancora ad imitazione di Seneca — la strage nefanda.

Dell'*Orbecche,* come di altre sei tragedie, egli derivò il soggetto dalla sua raccolta di novelle, gli *Ecatommiti*, e in ciò fu novatore, avendo dato forma drammatica a favole finte cioè di sua invenzione. Un certo spirito d'indipendenza mostrò pure coll'introdurre in qualcuna delle sue tragedie una duplice azione e lieto fine, col far qualche strappo alle unità di luogo e di tempo e col togliere ai cori ogni intervento nel dialogo, lasciandoli a far da intermezzi fra un atto e l'altro. Quanto alla rappresentazione dei personaggi e allo stile, i sani principî che in teoria professava, furono da lui mal praticati. Per adattare l'eloquio alla condizione dei personaggi, cadde spesso in disuguaglianze e sciatterie di stile e di verseggiatura; ai caratteri non seppe dare la coerenza e l'impronta individuale che predicava necessarie, e ne fece, esagerandoli, dei tipi; né evitò le turgidezze che pur biasimava.

5. Un anno dopo la rappresentazione dell'*Orbecche*, fu compiuta e doveva essere posta in scena a Padova la *Canace* di Sperone Speroni (1542), famosa per le controversie lunghe e acri alle quali diede luogo, non già per intrinseci pregi d'arte. Infelice la scelta d'un soggetto mitologico repugnante allo spettatore moderno (l'amore incestuoso di Canace e Macareo figliuoli di Eolo); infelicissima la trattazione di esso. La tragedia del filosofo e critico padovano è un aggregato incoerente di scene mal concepite o inutili, reso più faticoso da un metro saltellante e disadatto allo stile tragico, cioè il settenario frammisto a endecasillabi e a pochi quinari con rime sparse qua e là. La *Canace* dello Speroni.

Di gran lunga migliore della *Canace,* anzi la meno cattiva fra le tragedie italiane del Cinquecento è l'*Orazia* di Pietro Aretino (1546). Vi è sceneggiato il racconto liviano del dolore della romana Celia per la morte d'uno dei Curiazi suo sposo, dolore chè contrasta col giubilo di Roma e che spinge il superstite Orazio a trafiggere la sorella. Nel conflitto tra la legge, che vorrebbe punito nel capo l'ucci- L'*Orazia* di P. Aretino.

sore, e la clemenza per il campione vittorioso, prevale questa ultima, e la tragedia lietamente finisce.

Anche l'*Orazia* partecipa senza dubbio dei difetti del teatro tragico contemporaneo per l'uggioso e frequente moraleggiare dei personaggi, per l'ossatura modellata al solito sugli esemplari classici, per certi brutti artifici scenici; ma è originale e felice per qualche altro rispetto. Il coro propriamente detto si mostra solo tra gli atti, e nel corso del dramma ne tiene luogo il popolo, che parla e anche agisce; innovazione geniale, anche se nell'*Orazia* sia sterile di buoni effetti. Qualche tratto leggermente comico s'insinua nella tragedia con vantaggio della verità artistica; l'azione si svolge con una dignità e una nobiltà quali il teatro giraldiano è ben lungi dal possedere; infine l'audace e frettoloso libellista, che questa sola fra le sue opere intraprese con intenti seri e limò con cura, seppe creare situazioni commoventi e ottenne un'efficacia drammatica non raggiunta neppure dal Corneille nell'*Horace*. Anche lo stile, adorno di brevi paragoni, e il verso hanno talvolta una gagliardia insolita nelle tragedie del Cinquecento e ben s'attagliano al linguaggio caldo della passione.

La tragedia d'imitazione senechiana.

6. Nonostante i suoi pregi, l'*Orazia* non ebbe imitatori. Invece le tragedie del Giraldi, massime l'*Orbecche*, determinarono gli avviamenti e le forme della più gran parte del teatro tragico italiano nella seconda metà del secolo. Indi la divisione in atti costantemente osservata; più numerosi che non fossero nei drammi di schietta imitazione greca, i personaggi; frequente l'uso dei prologhi fatti da esseri soprannaturali. Come poi suole accadere nei più tardi esemplari d'ogni forma letteraria, i difetti generali della tragedia cinquecentesca e i difetti particolari della maniera giraldiana acquistarono sempre maggiore rilievo. Si portarono sulla scena le passioni più sfrenate, e si fecero narrare ai messi — perché la catastrofe non avviene quasi mai sotto gli occhi degli spettatori — le più ributtanti atrocità con inestetica abbondanza d'orribili particolari; s'introdussero in ogni tragedia personaggi accessori privi d'importanza, il consigliere, il servo, la nutrice, e si posero loro sulle labbra dialoghi freddi e lunghi monologhi; le tirate morali sull'in-

costanza della fortuna, sulla malvagità umana, sulla necessità della rassegnazione s'andarono ampliando e moltiplicando, e lo stile si fece sempre piú disuguale, ora sciattamente prosaico e ora ampolloso, tutto fronzoli e studiati artifici. L'esempio del Giraldi giovò tuttavia alla varietà dei soggetti, i quali erano tolti non tanto dalle antiche tragedie o dalle leggende classiche, quanto dalla storia di popoli e di età diversissimi e dalle novelle, o erano inventati liberamente.

Nella ricchissima produzione tragica della seconda metà del Cinquecento, non v'ha un'opera che veramente eccella per le ragioni dell'arte; le men cattive non s'elevano sopra il livello d'un'umile mediocrità. Una tal quale modesta attitudine a esprimere gli affetti con felice naturalezza mostra nei primi atti della *Dalida* (1572) Luigi Groto, rimatore a' suoi dí festeggiatissimo e chiamato dalla sua sventura e dalla patria il Cieco d'Adria (1541-85), il quale altresí sceneggiò nell'*Adriana* una novella del Bandello, quella di Giulietta e Romeo, precorrendo cosí il grande tragico inglese. Qualche scena felicemente concepita è nel *Cesare* di Orlando Pescetti (1594), la prima tragedia dove sia trattato in italiano un argomento su cui doveva poi esercitarsi l'arte di tanti altri drammaturghi nostrali e forestieri.

L'imitazione di Seneca teneva il campo, non cosí assolutamente però, che il primitivo avviamento del teatro tragico non avesse ancora qualche seguace. Alla forma delle tragedie greche s'attengono infatti alcune di quelle del conte Pomponio Torelli da Parma (1539-1608), che pubblicò nel 1589 una *Merope,* soggetto non nuovo allora al teatro italiano e assai gradito piú tardi in Italia e in Francia. E il viluppo della piú ammirata fra le tragedie elleniche fu da Torquato Tasso introdotto nel *Torrismondo,* del quale terremo discorso a suo luogo.

Il teatro comico.

7. Come verso la fine del Quattrocento rinascesse alle scene anche il teatro di Terenzio e di Plauto e come in quel dotto modellarsi della letteratura volgare sugli esemplari antichi, l'Ariosto ne traesse eccitamento a comporre le prime commedie regolari in lingua italiana, abbiamo detto parlando appunto del grande poeta del *Furioso.*

La *Calandria* di B. Dovizi.

Per la via da lui additata si mise, probabilmente prima d'ogni altro, Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), in cui la perizia nel trattare difficili negozi politici s'accompagnava ad una vena inesausta d'umor gaio e all'amore per le feste e i sollazzi. Prima che l'elezione al papato del suo amico Giovanni de' Medici lo sollevasse a importanti uffici e ai piú alti onori in corte di Roma, fu rappresentata ad Urbino (6 febbraio 1513) la sua commedia, che dal nome del vecchio Calandro, beffato in ogni guisa da un servo scaltro e gioviale, s'intitola *La Calandria*. La favola, tutta fondata sulla somiglianza di due gemelli, Lidio e Santilla, deriva manifestamente, nelle sue linee generali, dai *Menaechmi*; ma molte particolarità e la figura stessa del personaggio eponimo sono d'ispirazione boccaccesca. L'effetto comico nasce dagli equivoci, dai garbugli, dalle facezie, cui quella somiglianza e la stolidità di Calandro danno luogo e che si succedono con gioconda rapidità e anche con sazievole insistenza per tutta la commedia. Il dialogo e lo stile hanno talvolta una pregevole vivezza; ma l'arte scenica dello scrittore è tanto grossolana quanto è volgare il suo spirito.

L'immoralità della commedia.

Nella commedia del Bibbiena il soggetto è immorale; abbondano le allusioni e i discorsi indecenti; i personaggi diguazzano senza scrupoli nel brago dell'abbiezione. Questi difetti inquinano pur troppo la piú gran parte del teatro comico italiano del Cinquecento, giacché non valsero ad infrenarli le proteste dei moralisti. Il pubblico voleva ridere, e gli autori non sapevano fonte migliore d'ilarità che le sconcezze aperte o maliziosamente velate. Inoltre l'immoralità dilagava nella vita e di là si rifletteva, esagerata, nella commedia, la quale per la sua stessa natura è costretta a ritrarre la realtà della vita. Il peggio si è che tale rappresentazione dei vizi della società, è fatta, malgrado certe dichiarazioni di alcuni scrittori, con la serenità dell'artista che altro non vuole se non piacevoleggiare. La satira, specialmente d'alcune classi sociali, talvolta vien fuori; ma la scaltrezza finisce sempre col trionfare, la bricconeria rimane impunita, né la voce della coscienza si leva mai a condannare sí grande sfacelo morale. Il Machiavelli stesso per que-

sto rispetto non si distingue dai commediografi suoi coetanei, se non in quanto la rappresentazione ch'egli fa nella *Mandragola*, della trionfante immoralità, è piú profonda ed efficace, quale insomma era lecito aspettare da un sí acuto osservatore e spietato notomista del mondo reale (vedi pag. 130).

Autori comici toscani e fiorentini.

8. Le commedie composte nel corso del secolo XVI sono innumerevoli. Recano in fronte nomi per altre opere famosi e nomi raccomandati solo alla storia del teatro; accanto a certi caratteri generali e uniformi, molte hanno qualità peculiari e pregi specifici; provengono quasi da ogni regione d'Italia, ma in piú gran copia dalla Toscana e in particolare da Firenze, dove l'arguzia nativa degli abitanti e il dialetto piú vicino alla lingua letteraria giovavano singolarmente all'arte comica.

Le commedie di P. Aretino.

Toscano per nascita, ancorché la piú gran parte di sua vita passasse tra Roma e Venezia, era Pietro Aretino, le cui commedie, per la loro originalità e il loro carattere novellistico, s'accostano alla *Mandragola*, sebbene non la pareggino a gran pezza nel rispetto dell'arte. Sono cinque: il *Marescalco*, la *Cortigiana*, l'*Ipocrito*, la *Talanta* e il *Filosofo*, e furono composte, in prosa, come quelle del Machiavelli e del Bibbiena, fra il 1525 e il '42.

Opera d'un ingegno brioso ma indisciplinato e scarsamente nudrito di cultura letteraria, esse non presentano se non lievi tracce d'imitazione classica. L'Aretino le gettò giú rapidamente, alla buona, come faceva di tutte le cose sue, prendendone gli argomenti dalla sua fantasia, dalla letteratura novellistica, dalla realtà, senza studiare la sceneggiatura e curando piú i singoli episodi che l'effetto complessivo e l'economia generale. Spezzato e vivo è il dialogo; mancano quasi affatto gli uggiosi monologhi; uno spirito comico e mordace serpeggia o prorompe sguaiato in scherzi, in piccanti allusioni, in frasi furbesche; la lingua, ricca e scultoria, riceve un'impronta tutta individuale dal capriccio dello scrittore. Il quale non riesce a creare caratteri complessi e di significazione profonda — lo stesso *ipocrita*, che dà nome ad una delle sue commedie, resta ben lontano dal Tartufo del Molière, con cui pure ha innegabile somiglianza —; ma

popola la scena di figure piacevolissime dipinte alla lesta, anzi *fotografate* di sugli originali che gli si muovono intorno: giovani scapestrati, servi astuti, giuntatori matricolati, uomini di corte, imbecilli che la pretendono a sapienti, donne perdute, soldati spacconi. Alcuni personaggi sono addirittura persone reali portate sulla scena coi loro nomi e coi loro costumi; il che doveva accrescere il sollazzo degli spettatori. E in mezzo alle figure principali compaiono piú volte macchiette gustosissime della vita di strada, un venditore di storie, un pescivendolo, un rigattiere ebreo e va dicendo. Perciò l'originalità e il pregio del teatro comico dello spudorato libellista sta nella dipintura evidentissima della società contemporanea, osservata ne' suoi aspetti piú bassi e triviali.

L'*Aridosia* di L. de' Medici.

9. Tra i fiorentini che si provarono nell'arte comica dopo il Machiavelli, fu dei primi Lorenzino di Pier Francesco de' Medici, la cui *Aridosia* fu rappresentata nel 1536 per le nozze del duca Alessandro. L'anno dopo, si sa, l'ambizioso e corrotto giovane apprestava al cugino ben altro che commedie. Dell'*Aridosia* egli attinse l'argomento principale dall'*Aulularia* di Plauto e alcuni particolari motivi dagli *Adelphi* di Terenzio e dalla *Mostellaria*; ma elaborò liberamente le sue fonti latine, temperando l'imitazione coll'osservazione del mondo in cui viveva, e l'intreccio dei casi collo studio dei caratteri. Aridosio, il vecchio avaro, diffidente, bugiardo (« piú arido che la pomice »), che dà il nome alla commedia, è per es., una figura ben riuscita, disegnata con sobrietà e naturalezza di linee. Inoltre l'azione procede spedita, e molte scene hanno vera forza comica; ma il pregio artistico dell'*Aridosia* rimane scemato dall'uso importuno di certi vieti artifici, che gli scrittori italiani avevano redato dal teatro latino.

Le commedie del Lasca.

Contro codesti artifici — trame di servi, perdite e ritrovamenti di figliuoli, inganni e garbugli d'ogni fatta — levò la voce il Lasca, che nemico, come sappiamo (vedi pag. 206), d'ogni pedanteria, voleva che i casi della commedia rispecchiassero le condizioni non d'altri tempi, ma della vita contemporanea, in mezzo alla quale si poneva l'azione. Ciò non

ostante anche le sue commedie, composte quasi tutte tra il 1540 e il '50 e tutte in prosa *(La Gelosia, La Spiritata, La Strega, La Pinzochera, La Sibilla, I Parentadi, L'Arzigogolo)*, presentano i caratteri e il comune aspetto delle commedie classiche o classicheggianti. Gli è che egli si giovò largamente delle favole già sceneggiate da' suoi coetanei, dal Bibbiena, dall'Ariosto, da Lorenzino, innestandovi motivi e facezie e burle che desumeva dalla letteratura novellistica, in ispecie dal Boccaccio; e cosí ricadde per via indiretta, forse senz'avvedersene, nel difetto degl'intrecci aggrovigliati e artificiosi. Ricche di episodi spiccioli, le commedie del Lasca riescono, ciascuna nel suo complesso, prolisse e faticose; ma hanno il merito di rappresentare la vita di quella lieta e burlevole società fiorentina che si spassava all'ombra del principato e di cui il gaio speziale era gradito frequentatore. Nella schietta e arguta fiorentinità il Lasca è superato solo da Giammaria Cecchi, il piú fecondo autore comico del secolo XVI.

Il teatro di G. M. Cecchi.

Era un notaio fiorentino (1518-1587), « non letterato né anco senza lettere e tessuto alla piana, di quel ceppo che non ha mai perduto di vista la cupola del duomo ». Componeva alla lesta quasi improvvisando, e spesso rimaneggiava e variava con altrettanta disinvoltura il già fatto. Per il teatro scrisse moltissimo, commedie, farse, rappresentazioni morali e sacre, atti scenici, intermezzi, in prosa e in verso, spesso per incarico di liete brigate e di confraternite devote.

Nelle sacre rappresentazioni *(La morte del re Acab, L'esaltazione della Croce*, ecc.*)* modificò e disciplinò la vecchia forma, introducendo la divisione in atti, evitando l'affannoso vagare delle brevi scene da luogo a luogo e sostituendo all'ottava l'endecasillabo sciolto. Inoltre variò la biblica severità del racconto con azioni secondarie e con personaggi da commedia o piegò i fatti delle sacre storie alla rappresentazione e alla satira dei costumi contemporanei.

Le sue commedie profane sono ventuna, quali in prosa, quali in sciolti sdruccioli o piani e quali in ambedue le dettature. Alcune, come il *Donzello* e lo *Spirito*, rappresentano casi occorsi al tempo dell'autore, adattati alle convenienze

teatrali; d'altre, come dell'*Assiuolo*, i germi sono nel *Decameron* e nella *Mandragola*; altre infine sono libere elaborazioni d'uno o piú originali latini: i *Dissimili*, degli *Adelphi*; la *Dote*, del *Trinummus* e della *Mostellaria*; la *Moglie*, dei *Menaechmi*, del *Trinummus* e dell'*Andria*; e va dicendo. Il Cecchi si compiace assai dei viluppi complessi, ma sa destreggiarsi abilmente tra le difficoltà e venirne a capo con arte felice. Svolgere un carattere compiutamente e con ordine, non è affar suo; sbozza piuttosto delle figure, che parlano e agiscono con grande scioltezza in scene piene di vita: vecchi avari e corrotti, servi astuti, medici, avvocati, mercanti, fattucchieri; e viene cosí a colorire un quadro della società italiana del suo tempo, dei costumi, delle credenze, delle superstizioni. Tale rappresentazione è poi aiutata dalla lingua, nella quale è un continuo scintillio di bei modi, di locuzioni argute e di proverbi, con tutta la dolcezza del fiorentino parlato da una persona per bene.

Autori comici non toscani.

10. Non ci tratterremo a dire dei molti altri commediografi che alla letteratura italiana diede Firenze nel secolo XVI. Tra quelli dell'Italia superiore ricorderemo, accanto all'Ariosto, il Trissino, pedissequo rifacitore dei *Menaechmi* ne' suoi *Simillimi*, e il veneziano Lodovico Dolce (1508-66), poligrafo infaticabile, traduttore di opere greche e latine, autore di poemi, di tragedie, di commenti, di scritture storiche, linguistiche, pedagogiche, estetiche; mediocre in tutto. Nelle cinque commedie, che sono certo il meglio della sua farraginosa produzione, o tradusse fedelmente un originale latino o lo tenne presente variandolo ed arricchendolo, o infine (questo nel *Ragazzo* e nella *Fabrizia*) ne derivò l'intreccio, sceneggiandolo liberamente con lodevole disinvoltura e rinnovando con mano felice i caratteri.

Il Trissino e L. Dolce.

G. B. Della Porta.

Tra i commediografi del Mezzogiorno primeggia Giambattista della Porta (1535-1615), spirito versatile e acuto, che tiene un posto onorevole anche nella storia della scienza per alcune scoperte o intuizioni e per la sua invitta curiosità indagatrice dei fenomeni naturali. Dalle gravi elucubrazioni della fisica, della magia e dell'alchimia cercò uno svago nella composizione di commedie, delle quali quattordici sono a

stampa (*La Trappolaria*, *L'Astrologo*, *La Fantèsca*, ecc.), pregevoli tutte per una ben temprata fusione di elementi vari, classici e moderni, per la discreta complessità dei viluppi, per l'evidente figurazione d'alcuni caratteri, per la spigliata vivacità del dialogo.

G. Bruno.

Anche Giordano Bruno da Nola, il forte e nobile pensatore morto sul rogo nel 1600, scrisse una commedia, *Il Candelaio* (1582), e vi rappresentò le mariolerie commesse da certi imbroglioni napoletani a danno d'un vecchio innamorato, d'un pedante tronfio del suo vano sapere, e d'un credulone bramoso di apprender l'arte di far l'oro; tre personaggi nei quali si manifesta, variamente atteggiata, l'umana stoltezza. Il filosofo nolano non ebbe presente nessun modello. Le azioni, le situazioni e le figure nate dalla sua fantasia e dall'osservazione della realtà, ritrasse con evidenza, con stile fervido, incisivo, ricco d'immagini ardite e d'inattesi accostamenti di parole, in una lingua copiosa, indisciplinata, multicolore. Su quella dipintura della dabbenaggine e della volgarità aleggia un'aria di tristezza; la tristezza del filosofo che vede la realtà contrastare colla sua alta concezione del mondo.

Caratteri generali della commedia.

11. Le commedie che qui abbiamo passato in rassegna, bastano ad esemplificare i principali modi delle relazioni che, quanto alla contenenza, intercedono fra il teatro italiano del Cinquecento e il teatro romano. Dalla traduzione fedele o leggermente variata si passa per gradi al libero rimaneggiamento d'un unico originale latino; dalla *contaminazione* (nel senso classico) di piú originali latini riprodotti con una certa fedeltà, alla fusione di soggetti comici latini con soggetti novellistici moderni; dai soggetti novellistici con qualche sottile innesto di temi classici, alla drammatizzazione di casi realmente occorsi in tempi recenti.

Assai comune era una cotal moderata imitazione di Plauto e di Terenzio, per la quale sullo stampo degli argomenti antichi se ne foggiavano altri consimili, talvolta disadatti ai costumi moderni. Indi una grande monotonia di soggetti e di motivi comici. Si tratta sovente d'un vecchio padre, rivale in amore del figliuolo, e di matrimoni contrastati o imposti

a forza; i nodi s'avviluppano per le male arti dei servi e si sciolgono mediante uno o piú riconoscimenti (agnizioni) di persone credute morte o perdute o rapite in fanciullezza; i medesimi artifici ritornano continuamente, travestimenti, sostituzioni di persone, finte malattie, finti pericoli e va dicendo. E gli intrighi si complicano talvolta assai piú che nella commedia latina; sia per il moltiplicarsi di quei mezzucci e sia per l'intrecciarsi di piú azioni, che s'impacciano a vicenda e tutte alla fine si compiono felicemente.

Nel teatro latino hanno la loro origine anche molti tipi comici: il vecchio stolto o avaro o brontolone, l'innamorato, il servo furbo e briccone, il parassita, il soldato millantatore. Ma nelle commedie italiane essi appaiono modificati e adattati alle condizioni dell'età moderna, nella quale è sempre (anche quando lo scrittore traduca fedelmente Plauto e Terenzio) posta la scena; il *miles gloriosus* è anzi divenuto una figura del tutto nuova — per lo piú uno spagnuolo che spesso parla la sua lingua — ispirata dalla realtà e trascorrente nelle varie commedie per mille svariate gradazioni. E la realtà ha pure suggerito la creazione di nuovi tipi: del negromante, che colle sue arti ciarlatanesche gabba i gonzi; del ragazzo, piccolo servo o paggio, allegro, rumoroso, sguaiato, birichino; del frate ipocrita; della pinzochera pronta ad ogni vile servigio; del pedante, maestro di scuola o istitutore domestico, che con grande sicumera parla un linguaggio ibrido, tutto lardellato di latinismi e di latino, ignorante, presuntuoso, corrotto.

Anche se originali nella sostanza, le commedie del Cinquecento si mantengono fedeli alle latine quanto all'unità di tempo e di luogo. L'azione si svolge in poche ore, tutt'al piú in un giorno, e la scena non muta mai, rimanendo sempre sulla strada o in una piazza fra le case dei personaggi, in una città italiana. L'esempio del teatro latino favorí anche l'uso del verso; ma si rimaneva irresoluti fra l'endecasillabo sdrucciolo e il piano, e comunque, si cercava che il verso, mediante pause, collegamenti logici e perfino spezzature di parole, nascondesse il suo ritmo e imitasse il discorso familiare. Ma v'erano pur molti che ben a ragione giudica-

vano doversi le commedie scrivere in prosa; e a questo partito, che finí col trionfare dopo la metà del secolo, s'attennero sempre, oltre al Machiavelli e al Bibbiena, Lorenzino de' Medici, l'Aretino, il Lasca e parecchi altri.

Le rappresentazioni avevano luogo su palchi posticci — perché solo tardi si cominciò a costruire qualche teatro stabile — nei palazzi principeschi, nelle sale dove si radunavano le accademie o le allegre brigate ordinatrici dello spettacolo, e anche nei conventi femminili. Artefici di gran fama, come Raffaello, Baldassare Peruzzi, il Vasari, allestivano spesso l'apparecchio scenico con sfarzo elegante; e tra un atto e l'altro avevano luogo intermezzi di varia natura: ora brevi canti o balletti, ora volgari buffonate e ora pompose favole mitologiche, acconce, ove accadesse, ad accogliere adulazioni dei principeschi uditori.

Il dramma pastorale.

12. Nella seconda metà del secolo un nuovo genere di poesia drammatica sorse a dividere colla tragedia e colla commedia l'onor della scena nelle corti, nelle case dei ricchi e nelle accademie: il dramma pastorale.

La poesia bucolica

L'amore, sentito o affettato dagli uomini della Rinascenza, per la vita campestre, amena, semplice, placida (vedi pag. 50), rese allora singolarmente feconda l'imitazione della poesia idillica fiorentina del Quattrocento e dell'*Arcadia* del Sannazzaro. Alla poesia idillica fecero seguito i poemetti epico-lirici, di cui abbiamo parlato (vedi pag. 200); all'*Arcadia,* tutta una fioritura di egloghe, spesso allegoriche, in terza rima o in endecasillabi sciolti, dell'Ariosto, del Trissino, dell'Alamanni e di moltissimi altri; mentre a riscontro dell'epigramma idillico latino, egregiamente trattato dal Navagero e da M. A. Flaminio (vedi pag. 105), nasceva il sonetto idillico, che specialmente sotto la penna di Claudio Tolomei, il noto rinnovatore dei metri classici, assumeva un'aria vaghissima di garbata naturalezza. Virgilio, il primo padre della poesia bucolica del Rinascimento, era, ben s'intende, imitato anche nella sua stessa lingua; ma frattanto Berardino Rota rinnovava in italiano le situazioni virgiliane e le virgiliane eleganze, rappresentando la vita dei pescatori, come già aveva fatto in latino il Sannazzaro (vedi pag. 49); e con più ricca

ispirazione Bernardino Baldi seguiva l'esempio del Rota in alcune delle sue *egloghe miste.*

e l'origine del dramma pastorale.

In quella gran voga della poesia pastorale, le egloghe, foggiate solitamente a dialogo, vennero a prender posto anche tra i componimenti drammatici. E a cominciare dalla fine del secolo XV molte ne furono recitate da attori in veste pastorale, senza apparato scenico o con semplicissimi apparecchi, e servirono a rallegrare o a variare (come intermezzi) le feste delle corti. Alcune hanno soggetto amoroso con chiare allusioni alle persone presenti alla recita e altre copertamente accennano a fatti storici, adulano i potenti o satireggiano la corruzione dei costumi. Alcune per il metro e la foggia stilistica tengono dell'*Orfeo,* come l'elegantissimo *Tirsi* di Baldesar Castiglione, recitato ad Urbino nel 1506; e altre, che sono di gran lunga le più, seguono per i metri e per l'intonazione sentimentale gli esempi del Sannazzaro. Giù per la prima metà del secolo XVI i componimenti di tal fatta vennero ampliandosi gradatamente; gli argomenti si fecero a poco a poco meno semplici; crebbe il numero dei personaggi; elementi vari, satirici, giocosi, tragici, si fusero talvolta insieme entro allo schema della favola pastorale; alle terzine e alle ottave si mescolarono e si sostituirono le stanze di canzone e gli endecasillabi intramezzati da settenari e liberamente rimati; e le rappresentazioni ebbero luogo con maggior lusso di vestiti e di scenica pompa.

Essendosi dunque l'egloga modesta accostata, e per la sostanza e per la foggia esterna, agli altri spettacoli di cui soleva dilettarsi il civile consorzio, non può far meraviglia che qualcuno abbia pensato a sollevarla a dignità e ampiezza di dramma. Ciò avvenne a Ferrara, nella città e nella corte dove primamente la commedia italiana aveva ricevuto forma regolare per opera dell'Ariosto, e la tragedia rincalzo di nuovi spiriti per opera del Giraldi, e dove commedie e tragedie erano di continuo rappresentate con accoglienze festose sulle scene fatte allestire dalla munificenza dei principi, mentre pur vigeva la consuetudine delle egloghe recitative. Il primo dramma pastorale, cioè *Il Sacrificio*

del ferrarese Agostino Beccari, fu rappresentato colà in casa di don Francesco d'Este l'11 febbraio del 1554, presenti Ercole II e suo figlio Luigi. Delle egloghe il Beccari mantenne l'idealizzazione del costume pastorale secondo i modelli antichi, il carattere erotico dell'argomento e alcuni *motivi* particolari; ma riunendo e intrecciando la storia di tre amori, « che con varietà e novità di episodi pervengono a termine felice », compose, invece d'un dialogo o d'una breve serie di dialoghi, com'era l'uso d'allora, un vero dramma in cinque atti. Dalla tragedia derivò l'eloquio appassionato, il metro, che è l'endecasillabo sciolto, e l'uso dei cori lirici; dalla commedia, oltre al lieto fine, la mediocrità familiare del soggetto e delle persone e la giocondezza d'alcune scene. Il *Sacrificio* del Beccari.

L'importanza della pastorale del Beccari è quasi solamente storica, perché alcune eleganti imitazioni di Virgilio e d'Ovidio e qualche scena felicemente ideata non bastano a darle importanza d'opera d'arte notevole. Possiamo dire lo stesso dei non molti drammi di soggetto bucolico venuti in luce a Ferrara stessa e altrove per quasi un ventennio. Il nuovo genere letterario non ebbe il battesimo solenne dell'arte, se non quando, nel 1573, di gingillo decorativo che era, vuoto di contenenza ideale, divenne d'un subito la forma espressiva d'un'anima di vero poeta. L'*Aminta* di Torquato Tasso — ne parleremo a suo luogo — per la sua inimitabile bellezza e perché blandiva quella sentimentalità voluttuosa e lasciva in cui s'attenuava allora il rude sensualismo del primo Rinascimento, piacque assai e fermò definitivamente l'assetto esteriore del dramma pastorale. Le imitazioni fioccarono da ogni parte. A Ferrara un altro cortigiano degli Este, Battista Guarini, n'ebbe incitamento a comporre con ispirito d'emulazione la sua tragicommedia, *Il pastor fido,* che è l'unico dramma pastorale veramente degno d'essere accompagnato all'*Aminta*.

13. Nato a Ferrara nel 1538 di famiglia oriunda veronese e per glorie letterarie già insigne (vedi pag. 7), il Guarini entrò nel 1567 al servizio del duca Alfonso II e n'ebbe incarico di missioni e d'uffici onorevoli ed importanti. Battista Guarini.

Fra il 1570 e il '71 fu per un anno ambasciatore residente presso il duca di Savoia; tra il 1574 e il '75 due volte legato straordinario in Polonia per procurare l'elezione di Alfonso a quel trono, e nel dicembre del 1585 fu eletto segretario ducale. Spirito superbo, ombroso, incontentabile, com'egli era, a mezzo il 1588 lasciò all'improvviso la corte ferrarese, tirandosi addosso l'ira del duca, che gl'impedí per molti anni di trovare stabile collocamento presso altri principi. Riconciliatosi con lui nel 1595, fu per un paio d'anni (1599-1601) al servigio del granduca di Toscana e poi (1602-4) di Francesco Maria della Rovere; ma l'irrequieto cavaliere non posò mai dalla sua vita randagia. Dopo il 1605 non ebbe altri pubblici uffici e passò i suoi ultimi anni confortato dagli onori che a lui, poeta famoso, rendevano letterati e accademie, ma rattristato, come già per lo addietro, da sventure, da discordie e da liti domestiche. Morí a Venezia nel 1612.

Il Pastor fido.

Del Guarini ci restano molte liriche d'amore o encomiastiche, pregevoli per raffinata eleganza, una commedia (*L'idropica*), un trattato politico, lettere in gran copia, opere critiche in difesa della sua pastorale e altre scritture di minor conto. Ma il suo nome è principalmente raccomandato al *Pastor fido*, cui pose mano nel 1580 e che diede in luce, frutto di lungo studio e grande amore, dieci anni dopo. Come nella tragedia greca, a base dell'azione principale sta il volere del Fato; come nella commedia latina, il dramma finisce lietamente grazie ad un'agnizione. Mirtillo e Amarilli si amano; ma il sacerdote Montano vuole ch'ella invece vada sposa al suo figliuolo Silvio, credendo cosí d'interpretare un oracolo, che prediceva finirebbero le sventure d'Arcadia sol quando Amore congiungesse due giovani di stirpe divina; Amarilli discendeva da Pane, Silvio da Ercole. Per le maliziose trame di Corísca, donna sensuale e corrotta, Amarilli è condannata a morire. Mirtillo, fido pastore, ne prende il posto, come la legge consente; ma mentre sta per essere sacrificato, sopraggiunge dall'Elide Carino, per le cui rivelazioni Montano riconosce in Mirtillo un suo figliuolo perduto bambino. Le nozze vaticinate dall'oracolo

saranno dunque quelle di Mirtillo con Amarilli. Così la volontà del Fato s'accorda colla volontà d'Amore, mentre Silvio, fino allora ribelle al figliuolo di Venere, si piega ad amare Dorinda ch'è di lui invaghita; e Corisca, perdonata e pentita, si propone di fare ammenda de' suoi peccati.

Del dramma regolare, quale era concepito, secondo i modelli classici, nel secolo XVI, il *Pastor fido* ha alcuni caratteri estrinseci, come l'unità di luogo e di tempo; ma stringe insieme (il che faceva arricciare il naso ai pedanti contemporanei) elementi tragici e comici, consuetudini e qualità della tragedia e della commedia, tutto accordando armonicamente, mentre svolge, accanto alla principale, due altre azioni: l'amore di Dorinda per Silvio e quello di Corisca per Mirtillo. Il Guarini riuscì per tal guisa a una più larga e piena rappresentazione della vita, precorrendo quella libertà artistica da cui ebbe nascimento il dramma moderno. Manca però al *Pastor fido,* come già del resto al teatro tragico italiano del secolo XVI, l'intima vita drammatica, poiché quantunque i personaggi principali siano individuati con bel rilievo di tratti nei loro caratteri e nei loro sentimenti, l'azione non procede per la forza di questi, sí per concorso di casi esteriori, e sulla rappresentazione drammatica prevale l'espressione lirica degli affetti. Magnifico di colori e d'immagini è lo stile, talvolta fin troppo pomposo e ricercato, sí da prenunziare gli eccessi del secentismo. Il verso ch'è l'endecasillabo sciolto variato qua e là di settenari e d'alcune rime, scorre facile, grazioso, pieno di dolcezza musicale. Ma fra tanto splendore di forma fa difetto nel *Pastor fido* la profondità e la sincerità dell'ispirazione. Quel mondo idillico vive nell'intelletto, non nel cuore del poeta, la cui immaginazione vi si sollazza, riempiendolo di raffinatezze e sensualità degne delle corti raffinate e lascive dell'ultimo Rinascimento.

Il teatro popolareggiante.

14. Mentre i ceti più elevati e più colti della società italiana prendevano diletto assistendo alle rappresentazioni, accuratamente allestite e spesso suntuose, delle tragedie, delle commedie e dei drammi pastorali, il popolo seguitava a gradire altri più modesti trattenimenti. Erano monologhi dia-

loghi, contrasti, farse dall'intreccio semplicissimo, tutta roba che gli istrioni e i giullari recitavano, non di rado all'improvviso, con mille smorfie e lazzi plebei, senza apparecchi teatrali, dinanzi a un uditorio raccoltosi lì per lì. Queste rudimentali azioni sceniche ebbero talvolta qualche efficacia anche sui generi teatrali che, come s'è visto pur ora, derivavano i loro elementi essenziali dai modelli classici, da altre fonti letterarie e dall'osservazione meditata della realtà. Trattate poi con meno rozzi intenti d'arte, diedero origine esse stesse a componimenti di carattere piú umile di quelli studiati finora in questo capitolo.

Delle farse del napoletano Pietro Antonio Caracciolo, imitazioni di contrasti plebei, abbiamo già fatto menzione (pag. 47). In Piemonte, Giangiorgio Alione, nobile astigiano, dietro all'esempio delle motteggevoli *farces* francesi, compose certi scherzi comici nel dialetto della sua terra, ritraendo con vivacità le condizioni della vita comunale al principio del Cinquecento. Nel Veneto e in Toscana infine, la drammatica popolaresca ispirò poeti non volgari e pervenne ad una pregevole maturità artistica.

Il Ruzzante.

Fin dagli ultimi decenni del secolo XV erano venute in voga, specialmente a Padova, certe burlesche frottole tra narrative e drammatiche, chiamate *mariazi* (maritaggi), le quali svolgono scenicamente o una disputa fra due amanti rivali o una contesa fra marito e moglie o qualche altro vecchio tema della poesia popolare. Le recitavano i cantambanchi sulle piazze; e i personaggi in esse figurati erano per lo piú gente del contado, parlante il suo proprio dialetto, cioè il padovano rustico o pavano.

Da siffatte farse del volgo proviene in gran parte il teatro del padovano Angelo Beolco (1502-42), non pure scrittore, ma famoso recitatore di commedie, insieme con altri giovani suoi conterranei. La sua grande abilità era nel far la parte del villano, e probabilmente da un cognome assai diffuso nel contado padovano, egli prese il nomignolo di Ruzzante, con cui suol essere designato. Due delle sue commedie sono rielaborazioni di commedie di Plauto, e anche una terza tiene del teatro latino; ma in tutte e tre l'elemento burle-

sco acquista maggior rilievo che in quello, e ai soliti servi sono sostituiti contadini padovani, furbi e spiritosi, che parlano il loro dialetto e danno vivezza all'azione. Quasi tutte le altre commedie del Ruzzante e i *Dialoghi in lingua rustica* non hanno traccia d'imitazione letteraria. Semplice l'azione, ristretto il numero dei personaggi, tutto vi è naturale e spontaneo.

Nelle lunghe dimore che fece in campagna sia per attendere agli interessi suoi e della sua famiglia e sia nelle ville del suo protettore Alvise Cornaro, il comico padovano studiò con acuto spirito d'osservazione i costumi, i sentimenti, la lingua dei contadini; e abile com'era nella sceneggiatura e nella figurazione dei personaggi, diede nelle sue commedie, massime nella *Fiorina*, ch'è la piú bella, una pittura della vita campestre, riuscitissima, piena di realismo, di freschezza, di vivacità, di buon umore. Il Ruzzante prova simpatia per il contadino e compassione delle sue misere condizioni; talché se nel suo teatro fa ridere alle spalle di lui, non lo rappresenta mai in guisa da provocare odio o avversione, e in certi suoi lepidi discorsi in vernacolo ne prende seriamente la difesa, propugnando con caldo sentimento della solidarietà umana provvedimenti a vantaggio degli umili.

Le farse rusticali

15. In Toscana, dove alle sacre rappresentazioni si soleva far precedere frottole a dialogo comiche o didascaliche e mescolare scene burlesche di mendicanti, di contadini, di osti, questi prologhi o intermezzi, che ormeggiavano dappresso il monologo e la farsa popolareschi, acquistarono vita indipendente; e poeti d'arte, come il Lasca e il Cecchi, ridussero la farsa alla forma letteraria della commedia, lasciandole però la libertà del tempo e del luogo e la varietà dei casi e delle persone. Anche in Toscana furono messi in scena i villani, e il Berni, per es., compose la *Catrina*, piacevolmente berteggiando i costumi e la parlata dei contadini dei dintorni di Firenze.

Ma vera sede della *farsa rusticale* fu Siena, dove già nel secondo decennio del secolo XVI alcuni artigiani raccolti in allegra congrega scrivevano di siffatti umili componimenti e li recitavano essi stessi dinanzi al popolo. Il piú famoso

di quei giocondi compagni era Niccolò Campani, detto lo Strascino dal protagonista della sua prima farsa intitolata appunto *Lo Strascino* (1511). Egli e i suoi colleghi recitarono anche a Roma, invitati da Leone X e dal ricco banchiere senese Agostino Chigi. Gli argomenti delle loro *farse* o *egloghe* o *commedie rusticali* che dir si vogliano, sono semplici e volgari: i contrasti dei contadini col padrone per la raccolta, i loro amori, le gelosie, gli alterchi, le feste; i villani vi sono rappresentati con tratti realistici e con istudio manifesto di mettere in evidenza quei difetti che ormai per lunga tradizione loro si attribuivano, specialmente la rapacità, la malizia, l'insolenza, la vigliaccheria, l'oscena sensualità; il metro è di solito la terza rima intramezzata da strambotti o da barzellette; la lingua per gran parte il dialetto del popolo senese.

e le commedie pastorali senesi.

In alcune di codeste farse la rappresentazione del mondo campagnolo non è però cosí schietta, perché vi entrano personaggi e scene rispecchianti l'idealismo bucolico proprio dell'egloga classica. Questo genere ibrido incontrò sempre maggior favore, fu coltivato con cura speciale dalla congrega senese dei Rozzi, che alcuni artigiani fondarono nel 1531 coll'intento di trovarvi nei giorni festivi l'onesto passatempo di letture in comune, di conversazioni e discussioni piacevoli, di giochi d'ingegno e di rappresentazioni. Nei componimenti scenici dei Rozzi, detti *egloghe* o *commedie pastorali* o *egloghe maggiaiuole,* compaiono ninfe, pastori, divinità mitologiche, cosi che vi hanno luogo svenevoli scene d'amore, trasformazioni, prodigi; e a questo mondo ideale si contrappone beffarda la caricatura della realtà nei villani stupidi, sguaiati, maligni. Sebbene privo di veri pregi d'arte, il genere durò a lungo grazie alla Congrega, che disciolta piú volte dal governo, poté sempre risorgere, e trasformatasi in una vera accademia, mantenne viva la tradizione del dramma rusticale anche nel secolo XVII.

Andrea Calmo.

16. Per la mischianza dell'idealismo bucolico col realismo e colla facezia volgare tengono della commedia pastorale dei Rozzi, le quattro egloghe d'un bizzarro spirito veneziano, di Andrea Calmo (1510-71); ma mentre i Senesi accanto

alla lingua letteraria, messa in bocca ai personaggi ideali, non usano se non il loro dialetto, che poco si scosta da quella, il Calmo si piace d'una grande varietà di parlate e insieme coll'italiano usa non pure il veneziano, ma il pavano, il bergamasco, il dalmatino e l'ibrido idioma, misto di veneto e di neo-greco, degli Stradioti (mercenari greci).

Anche in alcune commedie d'imitazione classica s'incontra qualche personaggio che parla dialetto. In quelle del Ruzzante solo certi personaggi di grado piú elevato si valgono del toscano e non bene; qualcuno parla veneziano, qualche altro bergamasco, i piú padovano rustico. Codesto uso di dialetti diversi e anche di lingue straniere in una stessa composizione scenica divenne poi sempre piú frequente, e il Calmo fu dei primi ad accoglierlo e dei primi ad accrescere la varietà delle parlate. Questo sia nelle egloghe e sia nelle commedie, che anch'egli come il Ruzzante, compose attenendosi talvolta ai modelli eruditi e piú di spesso ampliando la farsa popolaresca. Attore, di nuovo come il suo confratello padovano, festeggiatissimo, pare sostenesse solitamente la parte del vecchio, che derivata dal *senex* della commedia latina, egli modificò e adattò alle condizioni moderne, facendone un tipo comico della vita borghese veneziana. Anche il Calmo cerca la naturalezza, e nelle sue commedie l'azione procede rapida e senza viluppi e il dialogo si svolge agile, brioso e spesso condito di vero spirito comico. A lui fanno difetto però quella conoscenza del cuore umano e quell'abilità creatrice di personaggi vivi, che in grado assai piú alto possiede il Ruzzante.

La commedia dell'arte.

È probabile che il Calmo improvvisasse alcune parti delle sue commedie, mettendole in iscritto solo dopo la prima rappresentazione o non attenendosi al testo nelle recitazioni successive. Abbiamo notato nel suo teatro il personaggio tipico del vecchio veneziano, e ad esso possiamo avvicinare, per la costanza dei tratti caratteristici, il servo bergamasco o facchino. Sono consuetudini, queste dell'improvvisazione e dei tipi fissi, che il Calmo poté prendere dalla farsa plebea e che divennero poi — e forse a tale trasformazione contribuí il suo esempio — caratteri essenziali d'uno special

genere drammatico destinato a cacciar di seggio la commedia regolare scritta. Ma della commedia dell'arte, che formatasi a grado a grado intorno alla metà del Cinquecento, fiorí soprattutto negli ultimi decennî di quel secolo e nella prima metà del successivo, diremo altrove piú opportunamente.

Bibliografia.

P. L. Ginguené, *Storia della letterat. ital.*, Firenze 1827, vol. VIII, capp. XXIV-VI. U. A. Canello, op. cit., capitoli VIII-IX. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, capp. XXIX-XXX. F. Flamini, op. cit., P. II, cap. III, e P. III, capp. I e II. — **1-6**. F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze 1904. E. Bertana, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906, capp. I-IV, nella *Storia dei generi letterari italiani*. — **1**. A. D'Ancona, *Origini del teatro ital.*, 2.ª ediz., Torino 1891, vol. II, libro III, capp. I-II. V. Rossi, *Il Quattrocento*, cap. X. Per le commedie latine del sec. XV, I. Sanesi, *La Commedia*, vol. I, Milano 1911, cap. II (nella *Storia dei generi letterari*). La *Panfila* del Pistoia, nell'ediz. delle sue rime curata da A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno 1884. — **2**. *La Sofonisba tragedia e i Simillimi commedia di G. G. Trissino*, Milano 1864. E. Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letterat. ital.*, Firenze 1896. — **3**. *Le opere di Gio. Rucellai*, per cura di G. Mazzoni, Bologna 1887. Sull'*Edippo* dell'Anguillara, F. D'Ovidio, *Saggi critici*, Napoli 1878, p. 272 sgg. *Le tragedie metriche di A. Pazzi de' Medici*, pubbl. da A. Solerti, Bologna 1887 (*Scelta di curiosità lett.*, 224). — **4-6**. P. Bilancini, *G. B. Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila 1890. — **4**. R. Piccioni, *Vita di G. B. Giraldi*, Ferrara 1908. — **5**. L'*Orazia* dell'Aretino, colle sue *Commedie*, nella *Bibliot. classica economica* del Sonzogno, e nel *Teatro di P. A.* a cura di N. Maccarrone, Lanciano, G. Carabba 1915. — **7-11**. A. D'Ancona, *Origini*, vol. II, lib. III, cap. II. I. Sanesi, *La Commedia*, vol. I, capp. III-V. V. De Amicis, *L'imitazione latina nella commedia ital. del XVI secolo*, 2.ª ediz., Firenze 1897. Sui caratteri della commedia erudita del Cinquecento, anche un importante articolo bibliografico di A. Salza, nel *Giorn. storico*, XL, 1902, p. 397 sgg. — **7**. *La Calandria* del Bibbiena nella bella scelta di *Commedie del Cinquecento* a cura di I. Sanesi, vol. I, Bari 1912 (negli *Scrittori d'Italia* del Laterza). Sulla *Calandria*, A. Graf., *Studi drammatici*, Torino 1878, pag. 87 sgg. — **8**. Le commedie dell'Aretino nella *Bibliot. economica* del Sonzogno e nel *Teatro di P. A.*, Lanciano 1915. U. Fresco, *Le commedie di P. Aretino*, Camerino 1901. — **9**. *L'Aridosia* di Lorenzino de' Medici nella citata scelta di *Commedie del Cinquecento* del Sanesi, vol. II, Bari 1912. Sull'*Aridosia*, B. Corsini, *Lorenzino dei Medici*, Siracusa 1890, p. 176 sgg.

Le Commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca, pubbl. da P. Fanfani, Firenze 1859. *L'Arzigogolo* anche nella scelta scolastica di scritti del Lasca citata nella bibliografia del cap. IX, § 17. G. Gentile, *Delle commedie di A. F. Grazzini,* Pisa 1896. G. M. Cecchi, *Commedie inedite,* pubbl. da G. Tortoli, Firenze, Barbèra, 1855; *Commedie* pubbl. da G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1856, 2 voll.; *Drammi spirituali inediti* con prefazione e note di R. Rocchi, Firenze, Le Monnier 1895-1900, 2 voll. L'*Assiuolo* ristampato da E. Camerini con un buon saggio sul Cecchi, Milano 1863. L'*Esaltazione della Croce,* nel III vol. delle *Sacre rappresentazioni* del D'Ancona, citate nella *Bibliografia* del cap. II, § 6. F. Rizzi, *Le commedie osservate di G. M. Cecchi e la commedia classica del sec. XVI,* Rocca S. Casciano 1904. U. Scoti-Bertinelli, *Sullo stile delle commedie in prosa di G. M. Cecchi,* Città di Castello 1906. — **10.** I *Simillimi* del Trissino colla *Sofonisba.* A. Salza, *Delle commedie di L. Dolce,* Melfi 1899. Sulle commedie di G. B. Della Porta, che ora si vengono ristampando a cura di V. Spampanato negli *Scrittori d'Italia* del Laterza (vol. I, 1910; vol. II, 1911), un buon saggio di E. Camerini nel suo volume *I precursori del Goldoni,* Milano 1872. Anche F. Fiorentino, *Della vita e delle opere di G. B. Della Porta,* nella *Nuova Antol.,* S. II, vol. XXI, 1880 (e ora nel vol. *Studi e ritratti della Rinascenza,* Bari 1911), e F. Milano, *Le commedie di G. B. Della Porta,* negli *Studi di lett. ital.,* II, Napoli 1900. Il *Candelaio* ristampato con introduzione e note a cura di V. Spampanato, nel III volume delle *Opere italiane* di G. Bruno, Bari 1909. Sul *Candelaio,* A. Graf, *Studi drammatici,* pag. 173 sgg., e T. Parodi, *Poesia e letteratura,* pag. 295. — **12-16.** E. Carrara, *La poesia pastorale,* Milano, Vallardi, 1908, capp. III e V, nella *Storia dei generi letterari.* — **12.** Per l'origine del dramma pastorale, G. Carducci, *Su l'Aminta di T. Tasso.* Saggi tre, Firenze 1896 e nel vol. XV delle *Opere;* cfr. *Giornale storico,* XXXI, 109 sgg. e LV, 414. — **13.** G. B. Guarini, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica* a cura di G. Brognoligo, Bari 1914, negli *Scrittori d'Italia.* V. Rossi, *Battista Guarini e il Pastor fido,* Torino 1886. F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.,* Bari, 1912, II, 184-90. — **14.** L. Stoppato, *La commedia popolare in Italia,* Padova 1887. G. Giorgio Alione, *Commedie e farse carnevalesche,* pubbl. da A. Tosi, Milano 1865. B. Cotronei, *Le farse di G. G. Alione,* Reggio Calabria 1889. E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura pavana,* Bologna 1894. *Tutte le opere del famosissimo Ruzzante,* Vicenza 1584. E. Lovarini, *Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante,* nel *Giorn. storico,* Suppl. n. 2. — **15.** Sulla farsa toscana, D'Ancona, *Origini,* II, 36 sgg., 147 sgg. C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel Secolo XVI,* Firenze 1882, voll. 2. F. Rizzi, *Delle farse e commedie morali di G. M. Cecchi,* Rocca S. Casciano 1907. — **16.** *Le lettere di M. A. Calmo* con introduzione e illustrazioni di V. Rossi, Torino 1888.

CAPITOLO XI

La prosa nel secolo XVI

1. Caratteri generali della prosa. — **2.** La storiografia a Firenze: G. B. Adriani, Jacopo Nardi, Benedetto Varchi. — **3.** Pier Francesco Giambullari, Bernardo Davanzati. — **4.** La storiografia fuor di Toscana: Pietro Bembo, le relazioni degli ambasciatori veneti. Jacopo Bonfadio, Uberto Foglietta, Angelo di Costanzo, Camillo Porzio. — **5.** Paolo Giovio. — **6.** Storici italiani d'altre nazioni e relazioni di viaggi: Pietro Martire, Giampietro Maffei, Filippo Sassetti. — **7.** Cronache e diari: Marino Sanudo. — **8.** La critica storica e la storia erudita: Vincenzo Borghini, Scipione Ammirato, Cesare Baronio. — **9.** Le biografie: Giorgio Vasari. — **10-11.** Le autobiografie: Benvenuto Cellini. — **12.** Caratteri generali della novellistica. — **13.** Le novelle del Lasca, — **14.** dello Straparola e — **15.** di Giambattista Giraldi. — **16.** Agnolo Firenzuola. — **17.** Matteo Bandello. — **18.** Le novelle del Bandello. — **19.** Loro importanza storica. — **20.** Baldassare Castiglione e — **21.** il suo *Cortegiano*. — **22.** La prosa dottrinale. — **23.** Giovanni Della Casa e il *Galateo*. — **24.** Gli *Asolani* del Bembo e i dialoghi dello Speroni. — **25.** G. B. Gelli e i suoi dialoghi. — **26.** Anton Francesco Doni e i *Marmi*. — **27.** Opere di critica artistica e letteraria. — **28.** Studi danteschi. — **29.** Studi di lingua. — **30.** Il Castelvetro e il Caro. — **31.** L'eloquenza. — **32.** Lorenzino de' Medici e la sua *Apologia*. — **33.** L'epistolografia.

Caratteri generali della prosa.

1. Rinnovamenti profondi simili a quelli che il Cinquecento operò nei generi letterari della poesia, non si riscontrano nei generi della prosa, che governati per la loro stessa natura da regole meno severe e serbatisi perciò anche nel medio evo piú vicini alle forme antiche, s'erano piú facilmente piegati, già nel secolo XV, all'imitazione classica. Ma grande fu anche nella prosa il perfezionamento della lingua e dello stile. La lingua, grazie alla dottrina e agli esempi

del Bembo e grazie al buon senso e al buon gusto pur di chi non professava quella dottrina, s'alleggerí di molti elementi idiomatici locali e dei crudi latinismi, mentre lo stile nelle sue molte varietà e gradazioni raggiunse la piena maturità artistica. Alcuni scrittori nati fuor di Toscana seguitarono bensí ad usare certi loro provincialismi, né mai ebbero la vivezza linguistica dei figli di quella fortunata regione; ma resero la favella toscana, che precipuamente attingevano dai tre grandi trecentisti, « piú adatta a servire come espressione nobile e regolare del pensiero di tutta la nazione » (1). E quanto allo stile, i suoi tre principali avviamenti, che notammo nella prosa del Quattrocento (vedi pag. 41), si rinvigorirono o a vicenda si temperarono.

Lo stile di tipo classico dispiegò in alcune scritture tutta la pompa assettata de' suoi larghi e sonori periodi e in altre mitigò la maestà del suo andamento dietro all'esempio delle auliche conversazioni o specchiandosi nel linguaggio del popolo. Lo stile ingenuo e un po' scapestrato delle lettere e delle ricordanze, sotto la penna del Cellini acquistò una meravigliosa efficacia e non cercati pregi d'arte, e per opera d'altri scrittori s'acconciò ad una giudiziosa disciplina sintattica senza perdere di schiettezza e di candore. Dallo spirito robustamente speculativo e ricco di genialità del Machiavelli uscí lo stile libero e scultorio del *Principe* e dei *Discorsi* e, piú fluido, piú composto, men disuguale, quello delle *Storie fiorentine* (vedi pagg. 126, 133), mentre la grande architettura del periodo foggiato alla latina fu strumento adatto al complesso pensiero del Guicciardini.

La storiografia a Firenze

2. Lunga tratta di storici ebbe Firenze, dopo questi due grandi; ma nessuno seppe inalzarsi alle alte concezioni del primo, né pareggiò il secondo nella vastità del disegno e nel mirabile organamento della sua Storia. Fra i pochi che nelle loro opere abbracciarono gli avvenimenti contemporanei di tutta Italia, non ricorderemo se non Giambattista Adriani (1513-79), lettore d'eloquenza nello Studio e autore anche di parecchie orazioni latine. Per commissione di Cosimo I

G. B. Adriani.

(1) D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, 4.ª ediz., Napoli 1895, p. 7.

egli scrisse la *Storia de' suoi tempi*, dal 1536 al '74, con moderazione e sincera imparzialità nei giudizi, valendosi di documenti officiali e d'altre fonti sicure e riuscendo a dare una rappresentazione chiara e ordinata dei fatti principali non pure italiani, ma europei di quell'età. Invece la piú gran parte dei fiorentini scrittori di storie stettero paghi a narrare i casi fortunosi della loro città, chi restringendosi a quelli di cui era stato testimonio e chi premettendo a mo' d'introduzione, il racconto dei fatti piú antichi; chi con ispirito mediceo e chi con piú o men caldo rimpianto della perduta libertà. Primeggiano fra tutti, per varie ragioni, Jacopo Nardi e Benedetto Varchi.

Jacopo Nardi.

Il Nardi, nato nel 1476, sostenne onorevoli uffici in patria fino al 1530; ma fervido amatore di libertà, fu confinato e spogliato de' suoi beni, quando la repubblica cadde per sempre. Nel 1535 difese a Napoli contro il duca Alessandro la causa dei fuorusciti (vedi pag. 141), e il resto della sua vita passò in disagiate condizioni specialmente a Venezia, dove lo colse la morte l'11 marzo del 1563. In gioventú il Nardi scrisse canti carnascialeschi e due commedie; nell'esiglio tradusse con libera eleganza le deche di Livio e compose i suoi dieci libri delle *Istorie della città di Firenze*, che rapidamente trascorrendo dal 1375 al 1494, narrano con ampiezza, ma con qualche lacuna verso la fine, i fatti accaduti da quest'anno al 1538. Quivi il Nardi si studia d'essere esatto e imparziale, sebbene non sempre gli riesca e cada talvolta in errori o giudichi secondo la passione politica. Egli ha pagine vive e spigliate; ma in generale lo stile delle *Storie*, scritte negli anni dei dolori e degli scoramenti, ancorché arieggi il Guicciardini, pecca d'una cotal languidezza senile.

Benedetto Varchi.

Fautore del reggimento democratico per cui combatté, anche il Varchi (1503-65) ebbe nel '30 l'esiglio; ma tredici anni dopo, il duca Cosimo I lo richiamò, e tra il 1546 e il 47 gli affidò il mandato di narrare i fatti di Firenze dall'ultima cacciata (1527) al ritorno dei Medici. I sedici libri della *Storia* del Varchi si stendono invece fino al 1538 e racchiudono gran copia di notizie per buona parte desunte da fonti ufficiali e private, tra le quali ultime sono le im-

portanti lettere storiche del fuoruscito Giambattista Busini. Ne' suoi giudizi egli è franco — non risparmia neppure Clemente VII, un Medici — e sa conciliare i sentimenti democratici della sua gioventú e la verità storica, coscienziosamente indagata, colla devozione a Cosimo, nel quale crede di veder incarnato il principe ideale del Machiavelli. Come narratore, è alquanto disuguale, or troppo minuzioso e ora troppo succinto; il suo stile, elegante e tornito sui modelli classici, cade spesso nel prolisso e nel ricercato.

Il Varchi non fu un ingegno forte e profondo, ma ebbe larga e soda dottrina unita a buon gusto. Oltre all'*Ercolano* già ricordato (pag. 112) e alla *Storia*, compose liriche d'amore e bernesche, canti carnascialeschi, versi latini, lezioni accademiche, versioni dal latino e dal greco, una commedia, ecc., le quali opere, numerose e di svariatissimi generi, gli procurarono grande fama e autorità fra' contemporanei, e a Firenze una specie di dittatura fra i molti letterati, un po' pedanti e un po' begli umori, che vi fiorivano allora, riuniti in colleganza dalle Accademie e stretti al principe dal suo munifico mecenatismo.

3. Si segnalava fra gli altri in quel consorzio Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), membro operoso e consolo nel 1546 dell'Accademia fiorentina. Alieno dai pubblici negozi e dal parteggiare, menò vita tranquilla quasi sempre in patria, godendosi i suoi canonicati e attendendo amorosamente agli studi, massime a studi di lingua, dei quali sono documento due sue non ispregevoli scritture. Compose anche versi e lezioni accademiche d'argomento dantesco; ma ben più di queste operette gli procacciò gloria la *Storia dell'Europa*, cui pose mano prima del 1547 e che non condusse oltre al settimo libro. Essa non tratta di fatti contemporanei, come le storie di che abbiamo detto finora, sí d'un'età remota (887-947 circa), ed è la prima opera scritta in italiano che, al pari di certe vaste compilazioni latine del medio evo, spazi largamente al di là dei confini d'una nazione. P. F. Giambullari.

Il Giambullari prese l'idea generale e in gran parte la materia della sua storia dall'*Antapodòsis* di Liutprando (vedi vol. 1, p. 5), ma trasferí d'Italia in Germania, come nella sede

dell'Impero, il centro cui convergono le fila del racconto, or abbreviando e sfrondando e ora ampliando di notizie ricavate da altre molteplici fonti la narrazione del fiero vescovo di Cremona. Quantunque sollecito d'una certa esteriore esattezza, egli non si fa scrupolo di colorire fantasticamente i fatti, pur di sfoggiare la sua perizia descrittiva e oratoria, cosí che il suo merito è piú d'artista che di storico, d'artista finissimo della parola e della sintassi, irreprensibile nella sua dignità fredda e pesante.

Bernardo Davanzati.

Ben altra vigoria ha la prosa d'un concittadino del Giambullari e suo collega dal 1547 nell'Accademia fiorentina; dico di Bernardo Davanzati Bostichi (1529-1606), cui le cure dei traffichi non fortunati non impedirono d'attendere agli studi delle lettere e delle scienze economiche. Dall'Accademia degli Alterati, nobile accolta di giovani vaghi del sapere, che si riuniva dal 1569 in casa di Tommaso del Nero e nella quale egli si chiamò *Il Silente*, gli venne la prima idea di cimentarsi alla traduzione di Tacito per refutar con l'effetto la taccia di floscia, languida, prolissa data alla lingua italiana da Enrico Stefano (Estienne), insigne grecista francese, e dimostrare l'arguzia, la brevità, « la fierezza » del parlar fiorentino. Cominciò cogli *Annali* nel 1579 e compí la traduzione di tutte le opere del grande storico antico nel 1603, aiutato e confortato durante il lavoro da quegli stessi compagni.

Dall'Alighieri ei derivò il nerbo dello stile, dagli altri trecentisti la graziosa semplicità; ma persuaso che una lingua viva « debba attignere dal perenne fonte della città le piú efficaci e vive proprietà naturali », si giovò dell'uso fiorentino assai piú largamente che non solessero i seguaci della dottrina del Bembo. Lo studio d'esser breve (riuscí infatti a superare la stringatezza dell'originale) rende talvolta il Davanzati oscuro; « l'aria bellissima di familiarità e disinvoltura » che diede al suo testo, non ritrae fedelmente l'austera gravità tacitiana; qua e là, ma assai di rado, disturbano alcuni plebeismi o arcaismi; tuttavia per lo stile nervoso, plastico, rapido, originalissimo fra il dilavato vaniloquio accademico de' contemporanei, il *Tacito* del

Davanzati è ben degno del giudizio che ne diede il Foscolo quando lo disse « la traduzione piú meravigliosa che mai sia stata fatta ». Pregi non dissimili hanno la *Storia dello scisma d'Inghilterra*, riduzione d'un libro latino del gesuita inglese Niccolò Sanders, alla quale il Davanzati s'accinse con intenti d'arte insieme e di pietà, e alcune minori scritture d'economia politica, d'agricoltura e d'altri vari argomenti.

4. Se Firenze tiene nel secolo XVI il primato per il numero e il valore de' suoi scrittori di storia, non v'ha forse città di qualche importanza che non ne vanti almeno uno, narratore dei casi della sua patria o di tutta Italia o di straniere nazioni. La storiografia fuori di Toscana.

Venezia ebbe i suoi storiografi ufficiali in Pietro Bembo e in Paolo Paruta, il primo dei quali (vedi pag. 108) narrò nella *Historia Veneta*, scritta in latino e poi da lui stesso volta in italiano, i fatti della Repubblica dal 1487 al 1513 con copia di notizie saviamente scelte e vagliate, ancorché senza vigoria di sintesi e senza vera arte di storico, in istile pomposo e classicheggiante; e l'altro, sappiamo (pag. 146), i fatti dal 1513 al 1551. Una fonte preziosa offre alla storia di quel secolo Venezia stessa colle *Relazioni* dei suoi ambasciatori, che sparsi per le corti d'Italia e d'Europa, ritraevano in quella loro prosa sobria, perspicua, penetrante le figure dei principi, rappresentavano le condizioni politiche, sociali, economiche dei vari Stati e scrutavano con mirabile acume il presente e il futuro andamento dei pubblici eventi. P. Bembo. Le Relazioni degli ambasciatori veneti.

A Genova, per commissione della Signoria, Jacopo Bonfadio da Gazzano presso Salò (1500 circa -1550) scrisse in latino gli *Annales Genuensium* dal 1528 al '50 con libera severità di giudizio e gagliarda vivezza di classiche eleganze; e Uberto Foglietta, genovese (1518-81), richiamato in patria dopo un lungo esiglio nel 1576, la *Historia* della repubblica dalle origini al 1527, studiosamente chiarendo con buona critica i fatti dell'età piú antica ed esponendoli in bello e vigoroso latino. J. Bonfadio. U. Foglietta.

Appropriata nobiltà di stile italiano ha la *Istoria del regno di Napoli*, dal 1250 al 1487, del napoletano Angelo A. Di Costanzo.

di Costanzo (circa 1507-1591), che già ricordammo tra i lirici (pag. 192); ma al buon ordine del racconto e alla copia delle savie riflessioni sui particolari, non s'accompagnano in essa serenità e larga profondità di giudizi. Un altro napoletano, Camillo Porzio (circa 1530-1580), narrò in forbito italiano la *Congiura dei baroni* del Regno contro Ferdinando I (1486), giovandosi degli atti del processo, ma trascurando particolarità drammatiche, ampliando dove la situazione si adattasse ad esercizi di vacua rettorica o a ricami di belle frasi, e non di rado alterando l'ordine e la sincerità del racconto. La sua cura è tutta nella forma e in una superficiale imitazione di Sallustio o del Machiavelli, talché la *Congiura* non ha il pregio della verità storica, ma quello soltanto d'una pulita eleganza, priva d'ogni intima energia. Più vasto è il disegno, ma non migliore l'esecuzione della *Storia d'Italia,* della quale soltanto due libri ci sono rimasti. Il Porzio vi s'accinse verso il 1568, proponendosi di continuare un'opera che aveva levato grande rumore a mezzo il secolo, le *Historiae sui temporis* di Paolo Giovio.

Porzio.

Paolo Giovio.

5. Nato a Como nel 1483, il Giovio visse a Roma al tempo di Leone X esercitando l'arte medica e sollazzandosi fra le baldorie che allietavano allora la città eterna. Anche Clemente VII lo ebbe caro e lo creò nel 1528 vescovo di Nocera de' Pagani; ma sotto Paolo III, il Giovio, vedendosi trascurato e contrariato nelle sue aspirazioni, si tenne lontano dalla curia e soggiornò molto in patria, nella villa sontuosa che con fine gusto d'artista s'era edificata a specchio del lago e dove aveva raccolto, con cure durate quasi tutta la sua vita, molti oggetti d'arte e una collezione ricchissima di ritratti a pennello. Questa illustrò egli stesso nelle due serie di *Elogia virorum bellica virtute* e *literis illustrium.* D'altri principi, quali i Gonzaga e i Medici, godette pure la grazia profittevole, ed era appunto alla corte di Cosimo, quando morì nel 1552.

Le sue *Historiae,* latine come quasi tutte le molte altre opere di lui, s'estendono dal 1494 al 1547 con due ampie lacune, alle quali in parte suppliscono le sue *Vitae* spicciolate, d'Alfonso I d'Este, d'Adriano VI, del Marchese di

Pescara, ecc. Non sono, le *Historiae,* un'opera d'ossatura forte e compatta, ma in molti luoghi hanno vivace e colorita l'esposizione dei fatti; i quali il Giovio raccolse in gran copia attingendo le sue informazioni a fonti autorevoli e dirette. Avido com'era di lucro, voleva che l'immortalità distribuita dalla sua penna gli fruttasse; talché non si fece scrupolo di colorire in vario modo il vero, secondo che portavano i suoi debiti d'odio o di gratitudine, senz'essere però così sfacciatamente venale come dissero i suoi nemici e troppo spesso ripeterono i posteri.

Storici italiani di nazioni straniere.

6. Non discorreremo partitamente le storie di nazioni forestiere, della Francia, della Spagna, della Germania, dei Paesi Bassi, ecc., che furono scritte da italiani, per lo piú in latino, nel corso di quel fecondissimo secolo XVI; ma non trascureremo di rammentare che alla nostra storiografia porsero argomento anche i grandi viaggi pei quali l'età del Rinascimento è gloriosa, e le terre novamente scoperte o raggiunte per nuove o men difficili vie. Pietro Martire d'Anghiera (1459–1526), acuto osservatore in certe sue epistole delle vicende politiche d'Europa, uomo di stato e guerriero vissuto lungamente alla corte del re Cattolico, narrò per primo nelle otto deche *De rebus oceanicis et orbe novo* le esplorazioni e le scoperte nell'emisfero occidentale a partire dal primo viaggio di Colombo sino al 1526, accompagnando il suo racconto, prezioso per la copia e la sicurezza delle notizie, d'osservazioni che attestano un senso scientifico retto e profondo. Non ne dimostrano altrettanto i sedici libri *Historiarum Indicarum* del gesuita bergamasco Giampietro Maffei (1536–1603), che invece vincono le *Deche* di Pietro Martire nell'eleganza del latino. Quivi il Maffei narrò per commissione del re Arrigo di Portogallo la scoperta del passaggio marittimo alle Indie orientali e lo stanziarsi dei Portoghesi in quelle plaghe remote, dando precipua importanza all'apostolato religioso dei conquistatori.

Pietro Martire.

G. P. Maffei.

Relazioni di viaggi.

In codeste opere le parti di carattere storico s'alternano naturalmente ad ampie e minute descrizioni di luoghi, di genti, di costumi; il che accade anche nelle relazioni stese direttamente dai viaggiatori, preziose scritture che fanno

bella testimonianza non solo del coraggio e della perizia nell'arte nautica, ma anche della perspicacia scientifica degli Italiani. Accanto a quelle, e del Cinquecento e più antiche, raccolte e rimaneggiate dal trevisano Giambattista Ramusio nei tre volumi (1554-59) *Delle navigationi et viaggi,* figurano degnamente le lettere che un fiorentino, Filippo Sassetti, scrisse dall'India. Le disagiate condizioni di sua famiglia e la sua nobile vaghezza di veder cose nuove lo spinsero a lasciare nel 1578 la vita tranquilla che menava in patria fra gli studi letterari e le conversazioni geniali delle Accademie; e si trasferí nella penisola iberica, a Madrid, a Siviglia, a Lisbona, per esercitarvi la mercatura, e di là cinque anni dopo sulla costa del Malabar come sopraintendente al commercio spagnuolo delle spezierie. Aveva quarantott'anni quando morí a Goa nel 1588. Le sue lettere scritte dall'India sono una miniera di notizie sul clima, sulla flora, sui costumi, sulla religione, sulla scienza, sulla lingua, sul commercio del paese, radunate con curiosità inesauribile, con fine spirito d'osservazione, con cauto e sicuro discernimento. E il Sassetti descrive tutto con vivacità od evidenza, in istile semplice e incisivo, mentre tutto condisce garbatamente della sua buona arguzia fiorentinesca.

Sassetti.

Cronache e Diari.

7. Quantunque le forme tradizionali del racconto classico largo e solenne predominassero, come abbiamo veduto, nella storiografia del Cinquecento, tuttavia non venne meno la consuetudine, viva ancora a' dí nostri non solamente nelle cronache dei giornali, di registrare i fatti alla spicciolata, via via che accadevano, senza studio di collegamenti logici e d'esteriori ornamenti. Cosí fece — e basti fra i tanti questo esempio veramente insigne — Marino Sanudo, cospicuo cittadino veneziano (1466-1535), prima nella cronaca *De adventu Caroli regis Francorum* (1494-95) e poi nei cinquantotto monumentali volumi de' suoi *Diari,* che si estendono dal 1496 al 1533. In quel suo ibrido linguaggio farcito di parole dialettali e di latinismi, il Sanudo tenne nota giorno per giorno dei fatti grandi e piccini della sua patria, spargendo a piene mani tra le rubriche della sua narrazione, spesso colorita e rispecchiante il carattere del tempo, lettere

Marino Sanudo.

pubbliche e private, relazioni d'ambasciatori e di commissari, deliberazioni dei capi dello Stato, poesie, tutto un cumulo di documenti in somma, dal quale esce illuminata dalla vivida luce della realtà la storia politica, sociale, economica non pur di Venezia, ma di tutta Italia in quel procelloso periodo.

8. I diari e le cronache insieme coi documenti diplomatici offrono, ben si sa, il materiale primo alla ricostruzione storica del passato, materiale che deve essere criticamente saggiato e vagliato, quando non si voglia edificar sulla rena o cadere in false o inesatte interpretazioni delle notizie che ne derivano. I solenni storici di cui abbiamo tenuto parola, non seguirono sempre codesto metodo, oppure tutti intesi a dar forma spedita ed elegante al loro racconto, trascurarono di far conoscere il lavorio critico preparatorio che avevano accuratamente compiuto. Ma altri cinquecentisti coltivarono con larga dottrina e con procedimenti sicuri la storia erudita e la critica storica, iniziando studi che grandeggiarono nelle età successive. La critica storica e la storia erudita.

Illustratori dei costumi e degli eventi d'età remote mediante i sussidi della filologia, dell'archeologia e della diplomatica, abbiamo già ricordato (pag. 107) il Panvinio e Carlo Sigonio. A Firenze il benedettino Vincenzo Borghini (1515-80), spedalingo degli Innocenti, consacrava la sua vasta erudizione e il ben disciplinato acume critico alla ricerca delle origini della sua città e d'altre terre di Toscana, e nei *Discorsi vari* esponeva con stile pulito e disinvolto il processo e i risultamenti delle sue indagini. Ivi stesso Scipione Ammirato (1531-1601), leccese di patria, ma fiorentino per origine e per lunga dimora (dal 1570), frugava con curiosità e metodo moderni fra le carte d'archivio e ne traeva i documenti su cui per gran parte narrò la *Storia fiorentina* dalle origini al 1574 e tessé la genealogia delle famiglie fiorentine e napoletane. E a Roma il cardinale Cesare Baronio da Sora (1538-1607) pubblicava dal 1588 al 1607 i dodici volumi de' suoi *Annales ecclesiastici*, opera gigantesca, nella quale la storia della Chiesa fino al 1198 fu per la prima volta esposta con bell'ordine e in una sintesi gagliarda, sulla

Vincenzo Borghini.

Scipione Ammirato.

Cesare Baronio.

base dei documenti e d'altre antiche scritture messe a profitto con sano criterio.

Le biografie

9. La viva coscienza ch'ebbe il Rinascimento, delle facoltà umane e delle energie individuali, aveva già nel secolo XV rinnovate le forme e i modi d'un particolare genere di storia, della biografia, alla quale furono modello specialmente le *Vitae* svetoniane (vedi per un es. pag. 45). Nel Medio evo la biografia d'un uomo illustre era solitamente un esempio di virtú proposto all'imitazione dei lettori o un omaggio reso a un alto ufficio o un ammonimento per i perversi. Ora, nel Rinascimento, chi prende a scrivere una *Vita,* mira soprattutto a mettere in rilievo il carattere morale dell'uomo e a fermare cosí il giudizio dei coetanei e dei posteri; pone quindi sua cura non tanto nel racconto dei fatti piú cospicui quanto nel riferimento di quegli aneddoti pittoreschi o di quelle personali abitudini, che meglio valgono a contrassegnare fra' suoi simili l'individuo. La biografia diviene ritratto. Con siffatti criteri, congiunti talvolta, specie verso la fine del secolo, ad intenti di moralità e di religione, furono composte nel secolo XVI moltissime *Vite*, in italiano e in latino, ampie e succinte, spicciolate e adunate in raccolte, di letterati, d'artisti, d'uomini d'arme e di stato, di principi, di scienziati, di santi, di apostoli della fede. Ne scrissero il Giovio, il Nardi, il Sassetti, il Baldi, il Maffei, per non ricordare se non nomi di scrittori già noti.

Giorgio Vasari.

La raccolta piú famosa e piú importante si è quella delle *Vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari d'Arezzo (1511-74), pittore fecondissimo, ma ammanierato, e migliore architetto — è sua la fabbrica degli Uffizi — vissuto lungamente a Firenze, dove fu discepolo di Michelangelo e di Andrea del Sarto ed esplicò poscia la piú gran parte della sua operosità artistica in tele, in grandi affreschi e in magnifici apparati di feste medicee. Le *Vite,* che in numero di oltre dugento vanno da Cimabue ai contemporanei dell'autore, anzi a lui stesso, raccolgono in sé la storia di tutta la luminosa ascensione dell'arte italiana dal suo primo risorgere sino allo splendore della sua piena maturità. Il Vasari vi pose mano nel 1543 per le

esortazioni d'alcuni amici, e le compose a spizzico nei ritagli di tempo, giovandosi specialmente dell'esperienza e delle cognizioni sue proprie e delle notizie che a voce o per iscritto gli davano artisti o intendenti d'arte. La prima edizione, nella quale sono tracce evidenti del modo saltuario della composizione, uscí nel 1551. Negli anni successivi lo scrittore attese a perfezionare l'opera sua, aiutato in ciò da Vincenzo Borghini; corresse ed ampliò le vite già messe a stampa, altre ne aggiunse, e apprestò cosí l'edizione definitiva pubblicata dai Giunti nel 1568.

Nelle *Vite* vasariane si notano alcuni errori di fatto, inesattezze nella cronologia e una certa innegabile parzialità di giudizio verso gli artisti toscani; ma questi difetti non bastano ad oscurare i loro grandi pregi di sostanza e di forma. Ivi sono in gran copia notizie, aneddoti e, quel che piú monta, descrizioni accurate di pitture, di edifici, di statue; ivi palpita un caldo amore dell'arte e domina un alto concetto della dignità di questa; ivi per la prima volta la critica artistica, illuminata anche da considerazioni storiche, s'afferma co' suoi particolari intenti e caratteri; infine lo stile, benché talora prolisso, è semplice, vivo, efficace, come nel discorso parlato d'una persona colta e d'ingegno.

Le autobiografie.

10. Il carattere di ritratto morale che abbiamo rilevato nelle *Vite*, appare ancor piú evidente nelle autobiografie cinquecentistiche, nelle quali lo scrittore, come già Dante nella *Vita nuova* e il Petrarca nel *Secretum* e in alcune lettere, suol dipingere con maggior compiacenza la sua vita interna che le sue esteriori vicende. Esempi, la consolatoria del Guicciardini a sé stesso e il *Soliloquio* del Paruta, già ricordati (pagg. 139, 146). Ben diversa da questi scritti, come assai scarsa d'osservazioni introspettive, eppure mirabilmente rappresentativa della figura morale d'un uomo, è l'autobiografia di Benvenuto Cellini.

Benvenuto Cellini.

Questo stranissimo artefice, nato a Firenze il 1.° novembre del 1500, a quattordici anni si mise all'orafo, e prima per imparare, poi per esercitare la sua arte o per sottrarsi a pene e vendette, alle quali si trovò esposto piú volte per il suo temperamento manesco e violento, ebbe spesso a tramu-

tarsi fino al 1540 d'una in altra città d'Italia. Più lunga dimora che altrove egli fece a Roma, andatovi primamente nel 1519, e vi menò vita gioconda nel consorzio d'artisti e di musici, acquistando fama d'orefice e d'incisore sopra ogni altro provetto. Là al tempo del sacco, fattosi archibugiere e bombardiere, uccise, se s'ha a prestargli fede, il connestabile di Borbone e recò gravi danni ai nemici. Da Clemente VII ebbe commissioni di ricchi lavori e nel '29 l'ufficio di maestro della zecca pontificia. Sotto Paolo III, i suoi meriti d'artista gli valsero il perdono d'un omicidio; ma non poté sfuggire alla persecuzione mossagli dal nipote del Papa, Pier Luigi Farnese, e fu per un anno prigione in Castel S. Angelo (1538-39) come reo d'essersi appropriate gioie di Clemente VII. Poco dopo (1540) passò in Francia, dove già prima aveva fatto un breve soggiorno. E visse per cinque anni a Parigi, generosamente protetto da Francesco I e fornito d'un annuo assegno e d'un comodo alloggio nel palazzo del Petit Nesle, lavorando per quel re, che si compiaceva d'averlo al suo servigio. Nel '45 tornò in Italia e pose sua stanza a Firenze, dove per commissione del duca Cosimo compí, fra altre opere di scultura, il suo capolavoro, cioè il Perseo, che adorna la Loggia dei Lanzi sulla piazza della Signoria. Invidie di emuli, avversioni suscitate dal suo fare altero e impetuosò, molestie di liti e malattie gli amareggiarono gli ultimi anni. A Firenze morí ai 14 di febbraio del 1571.

L'autobiografia del Cellini.

11. Orefice, cesellatore, scultore, Benvenuto Cellini occupa un posto segnalato nella storia dell'arte specialmente per l'elegante finezza del disegno e dell'esecuzione, finezza che tradisce anche nelle sue maggiori sculture le qualità e le abitudini dell'orefice. Tuttavia è certo che le opere dell'artista hanno ricevuto luce e risalto dalle opere dello scrittore, massime dalla singolarissima autobiografia, che Benvenuto mise insieme, parte scrivendo e parte dettando a un *fanciullino* quattordicenne, tra il 1558 e il '66, ma che non condusse oltre ai fatti del '62.

La cronaca domestica in uso tra' Fiorentini (vedi pag. 41 sg.) vi si restringe a racconto dei casi individuali senza per-

dere della sua semplice sincerità, e l'immagine dello scrittore ne balza fuori in tutta la sua interezza, viva e vera. Il Cellini ha rappresentato sé stesso qual fu realmente, energico, coraggioso, dotato d'un'esagerata coscienza del suo valore, spavaldo, vendicativo, collerico, superstizioso, insofferente di freni, affettuoso coi parenti; un bizzarro miscuglio di vizi e di virtú sconvolto da una non mediocre dose di pazzia e signoreggiato da un irresistibile amore per l'arte. E intorno a sé, tutta una galleria di figure ritratte con mirabile evidenza e con rilievo, sto per dire, michelangiolesco, moventisi sullo sfondo d'un quadro, pieno e colorito, dei costumi di quell'età.

La veracità dell'autobiografia celliniana, dimostrata dal riscontro d'altre testimonianze, s'intravede nella nativa spontaneità dello stile. Il Varchi, cui Benvenuto l'aveva inviata affinché gliela correggesse, ebbe il buon senso di restituirgliela quasi intatta, cosí che essa ci sta dinanzi quale sbocciò dalla mente dell'autore, fiore olezzante di fresca e campestre fragranza. Se togli alcun luogo, dove la ricerca della sintassi letteraria avviluppa e deforma la sintassi popolare, il Cellini scrive come pensa e come parla. Le sue idee scendono immediatamente sulla carta nel loro originario disordine; le parole e le frasi, sempre purissime e lucide, piegate talvolta a significati e usi diversi da quelli del parlar comune e tal altra novamente atteggiate o improntate d'un conio originalissimo, zampillano spontanee dalla sua penna, come dalle sue labbra di fiorentino arguto e geniale e di piacevole ragionatore. La sintassi, piana e corretta in alcuni tratti, si scosta in piú altri dalle norme sancite dalla grammatica, talché abbondano i periodi di costrutto irregolare, i passaggi bruschi dal discorso diretto all'indiretto, gl'intrecci della costruzione coordinata colla subordinata, le ardite ellissi e gli anacoluti. Nella prosa celliniana si riflette il discorso vivo del popolo, ma plasmato in foggia tutta personale dall'ingegno vivace, dal gusto sicuro, dal sentire gagliardo, insomma dall'arte incosciente dello scrittore. O racconti le sue bravure e i suoi delitti, o ritragga scene comiche o esprima sentimenti d'ira, di pietà, di meraviglia, o descriva

le trepide gioie, le fatiche, le ansie, i suoi trionfi d'artista, egli ottiene, con quel suo stile singolarmente duttile, un'efficacia che incanta e per la quale la sua autobiografia è una delle opere piú dilettevoli di tutta la nostra letteratura.

Caratteri generali della novellistica.

12. Se nella storiografia vive la memoria dei grandi avvenimenti pubblici, la novella del secolo XVI rappresenta ancor meglio della commedia (alla quale apprestò non di rado la materia), le condizioni della vita sociale e domestica di quel tempo. Essa narra per lo piú fatti privati, inganni sottilmente orditi e malignamente condotti a termine, burle piú o meno innocenti, strane e inaspettate avventure, tragici casi. I suoi soggetti attinge dalla tradizione orale o scritta, dalla storia, dalla realtà contemporanea, e li arricchisce e abbella di frange e ricami. Di rado inventa; piú di spesso innesta vecchi motivi in una nuova tela; talvolta anche ripete racconti di scrittori piú antichi o rifacendoli liberamente o seguendoli con fedeltà discreta o ricopiandoli con plagio sfacciato.

Assai numerosi anche i cultori di questo genere letterario; i quali tutti hanno l'occhio, del pari che i loro predecessori quattrocentisti, al Boccaccio come ad insuperabile modello; eppure ciascuno si studia di dare alle sue novelle un carattere particolare, sia quanto ai temi e sia quanto alla forma. Chi preferisce la novella ampia e complessa, e chi l'aneddoto breve, il motto arguto, la facezia leggera; chi si compiace specialmente di episodi da cronaca cittadinesca e chi alterna al comico il tragico; chi si vale della novella per proporre un quesito o avviare una discussione, e chi infine s'industria di derivarne la spiegazione di qualche trito proverbio. Quasi ogni regione italiana contribuisce a questa fioritura, e se in Toscana prevale la novella borghese, nell'Italia superiore, dove lo spirito etnico è portato piú che altrove ai racconti di straordinarie avventure, fiorisce la novella romanzesca. Come gli autori comici, cosí i novellatori mirano essenzialmente a sollazzare chi legge od ascolta e volentieri trattano soggetti licenziosi e indecenti. Dopo la metà del secolo però, cedendo anch'essi al mutato spirito dei

tempi, vogliono farsi maestri di morale, e con tal proposito, che va, come di leggieri s'intende, a detrimento della piacevole festività, scelgono e atteggiano i temi.

Il *Decameron* non soltanto è il modello su cui la novella foggia la sua ossatura e il suo stile e donde prende talvolta temi e frasi, ma anche suggerisce spesso — quantunque possano avervi conferito pur le reali consuetudini della vita — invenzioni acconce a raggruppare e collegare in un tutto i disparati racconti. Infatti insieme colle novelle spicciolate, come sono la già ricordata *Novella di Belfagor arcidiavolo* del Machiavelli (pag. 130), e la commovente leggenda di *Giulietta e Romeo* narrata dal vicentino Luigi da Porto (m. 1529), il Cinquecento ci ha tramandato molte collezioni di novelle racchiuse in una cornice di stampo boccaccesco, come le *Cene* del Lasca, le *Piacevoli notti* di Gianfrancesco Straparola da Caravaggio e gli *Ecatommiti* di Giambattista Giraldi.

Le *Cene* del Lasca.

13. Il Lasca, che già conosciamo come autore di versi faceti e di commedie, immaginò che le sue novelle fossero narrate a Firenze da una lieta brigata di giovanotti e di donne, prima e dopo cena, la sera dei tre ultimi giovedì d'un carnevale tra il 1540 e il '49. Dovevano essere trenta; ma o ch'egli non fornisse il disegno o che alcune andassero perdute, noi ne abbiamo solo ventidue, oltre all'*Introduzione al novellare*. Tranne due, che tragicamente finiscono, queste novelle trattano di beffe o d'imbrogli orditi affinché ne resti scornato e ingannato un pedante o un prete o alcun altro *nuovo pesce*; sono comiche dunque e lietamente rispecchiano anch'esse la gaiezza della società fiorentina, come le commedie del Lasca, colle quali hanno molte affinità di sostanza e di forma. Il loro pregio non è tanto nell'invenzione, debole il più delle volte e non originale, quanto nella vivace rappresentazione delle scene e delle persone, nello stile semplice e leggiadro e nell'urbanità graziosa e spontanea della lingua tersissima.

Le *Piacevoli Notti* dello Straparola

14. Lo Straparola pone la sua brigata novellatrice in un'isoletta della laguna veneta, ridente allora di giardini giulivi e di ville sontuose, a Murano. Sono gentildonne, donzelle e cavalieri, che radunati nel palazzo di Ottaviano Ma-

ria Sforza, vescovo di Lodi, passano allegramente le ultime notti di carnevale danzando, cantando e raccontando piacevoli storie, ciascuna delle quali si chiude con un indovinello. Il trattenimento dura per tredici notti e le novelle sono nel complesso settantatré. Il loro piú segnalato carattere, quello per cui si scostano dalle altre della loro età, è la prevalenza dell' elemento fantastico. Lo Straparola si giova bensí di molte fonti letterarie, e deriva, per esempio, dal Boccaccio, oltre all'idea del racconto-cornice, qualche tema o spunto di tema ripetendo talvolta fin le parole del gran Certaldese; ma si compiace in ispecial modo di raccogliere dalla tradizione orale le *fiabe* del popolo e di rinarrarle cosí come le trova, senza togliere o attenuare quel ch'è in esse di meraviglioso e di soprannaturale. Vulgatissime in tutta Europa e delizia ancor oggi dei bambini sono, fra cent'altre, le fiabe del *Re Porco* e dell'*Augellin bel verde,* che appunto nelle *Piacevoli notti* si trovano per la prima volta messe in iscritto. Gli altri novellatori invece, quando attingevano al gran fiume della tradizione popolaresca, o accoglievano solo le invenzioni piú verosimili o si studiavano di dare al racconto l'apparenza della veracità.

Quantunque le fiabe sotto alla penna dello Straparola assumano forma regolare e una certa pomposa veste stilistica, pure non perdono interamente la loro originaria ingenuità e quel dolce spirito di simpatia per l'innocenza perseguitata, che di solito le anima. In esse lo scrittore caravaggese riesce assai meglio che nelle novelle comiche o drammatiche, che pure non iscarseggiano nella sua raccolta e nelle quali piú evidenti appaiono i difetti della sua arte grossolana. Egli infatti non ha l'arguzia vivace dei toscani, né l'attitudine a creare figure ben delineate o a ritrarre efficacemente scene complesse; il suo stile è disuguale, stentato, prolisso; la sua lingua povera e impacciata.

Gli *tommiti* del Giraldi.

15. Le *Piacevoli notti* furono pubblicate in due volumi dal 1550 al '53. Dodici anni dopo, nel 1565, vennero in luce per la stampa gli *Ecatommiti* dell'autor dell'*Orbecche* (pag. 190). Come il *Decameron* comincia colla descrizione della peste fiorentina, cosí la raccolta giraldiana colla descrizione del

sacco di Roma. Una brigata di gentiluomini e di gentildonne romane, scampata a quella rovina, per fuggir la moria e le tribolazioni che ne conseguirono, fa vela da Civitavecchia per Marsiglia e durante la navigazione si vien sollazzando col racconto di storie d'amore, d'atti eroici, di fatti romanzeschi, di gagliofferie, di burle, di facezie. Codeste novelle sommano non a cento, come dice il titolo del libro, sibbene a centododici, racchiudendone dieci anche l'*Introduzione* che precede alle dieci *deche,* e due essendone accodate alla quinta deca.

Il Giraldi in alcune ripete e rifà soggetti trattati da piú antichi novellatori; in parecchie altre — e sono quelle che destano il maggior interesse — narra aneddoti, verosimilmente storici, della vita cortigiana di Ferrara e di Roma; molte infine trae dalla sua tutt'altro che vigorosa e agile fantasia. L'intento ch'egli si propone, è di dare per via d'esempi ammaestramenti morali; e perciò nelle sue novelle la virtú contrastata finisce sempre col trionfare e il vizio riceve la sua punizione; lo stato matrimoniale è esaltato come il piú perfetto; le donne di mala vita sono messe in cattiva vista, l'avarizia, l'ingratitudine, l'inganno restano vituperati. Come il Giraldi sceneggiò nelle tragedie il soggetto d'alcune sue novelle (cfr. pag. 217), cosí da una di queste (III, 7) lo Shakespeare trasse l'*Otello*, avvivando col soffio potente del suo genio il dramma della gelosia, ordito piuttosto che svolto dalla grama arte del ferrarese. Il quale per la goffaggine dello stile artificiato e pretensioso, per la monotonia delle formole descrittive, per la freddezza scolorita con che ha ritratto cose e persone, è dei piú pesanti e infelici novellatori che abbia la letteratura nostra. Era un critico acuto e giudizioso; e, povero illuso, sciupò la sua fama col voler fare dell'arte.

16. I pregi della lingua candidissima, agile, viva, assai piú che quelli della contenenza, raccomandano all'attenzione nostra gli scritti d'un altro novellatore, di Agnolo Firenzuola (1493-1543). Apparteneva alla famiglia Giovannini, che originaria di Firenzuola, piccolo castello appiè dell'Alpe tra Firenze e Bologna, s'era da piú generazioni trapiantata a Firenze. Quantunque amante della vita gioconda e del don- Agnolo Firenzuola.

neare, vestí l'abito di monaco vallombrosano; ma nel '26 fu da Clemente VII sciolto dai voti, senza perdere però il diritto ai benefici che gli potessero venire dall'ordine. Tenne infatti alcune abbazie, i redditi delle quali gli permisero di lasciare Roma, dove era vissuto sotto i due papi medicei esercitando l'avvocatura, e di ritirarsi a Prato per attendervi liberamente al culto *delle dilettevoli Muse*.

In parte a imitazione del *Decamerón* s'accinse a scrivere i *Ragionamenti d'amore*, che dovevano comprendere sei giornate e riferire i piacevoli trattenimenti di tre colti giovani e di tre donne nell'amena villa di Pozzolatico presso Firenze. Gli uni e le altre dissertano ampiamente su questioni di amore, alternando a queste la recitazione di poesie e il racconto di novelle, una per ciascuno. Ma solo la prima giornata è compiuta (1525) e delle altre solo quattro novelle; in tutto dunque abbiamo dieci novelle, licenziose e, secondo l'usanza dei cinquecentisti toscani, semplici e leggiere, a strazio specialmente dei corrotti costumi del clero.

Narratore leggiadro, tutto grazie e bei modi del parlar cotidiano si rivela il Firenzuola anche nella *Prima veste dei discorsi degli animali* (1541) e nell'*Asino d'oro*. Quella è una libera traduzione, con alcune giunte ed omissioni, d'un libro spagnuolo, derivato, per lunga sequela di rifacimenti in latino, in ebraico e in arabo, dall'antichissima raccolta di novelle e favole indiane intitolata *Il Panciatantra*. Messer Agnolo ne conserva fedelmente la trama e in generale le storie che vi sono intessute; ma cambia i nomi delle persone, degli animali e dei paesi, trasferendo le scene d'Oriente in Occidente e spesso in Toscana, non senza cadere in qualche contradizione. Cosí anche nell'*Asino d'oro*, traducendo il noto romanzo d'Apuleio, egli si studiò di adattarlo alle idee del suo tempo e alle sue proprie condizioni, variò luoghi e persone, e sostituí al protagonista (Lucio) sé stesso, che imbestialito dalle colpe, dagli errori e « dall'asinino studio delle leggi civili », è redento dall'amore.

Matteo Bandello.

17. Di molti altri novellatori cinquecentisti non accade parlare; ma un ricordo segnalato merita quello che fra tutti primeggia per la copia e la varietà della sua produzione,

Matteo Bandello da Castelnuovo sulla Scrivia. Egli nacque circa il 1485, e giovane entrò nel convento milanese delle Grazie ascrivendosi all'ordine domenicano. Dopo non brevi peregrinazioni a Genova, a Firenze, a Napoli, in Calabria, pose stanza nuovamente a Milano (circa il 1506), dove frequentò le piú cospicue famiglie ed entrò nelle grazie dei Bentivoglio, allora esuli da Bologna. Piú volte per adempiere commissioni diplomatiche da loro ricevute ebbe a intraprendere viaggi anche oltr'Alpe; ma da Milano non si partí stabilmente se non dopo la battaglia di Marignano (1515), quando tornata la città in potere dei Francesi, egli si trasferí a Mantova. Quivi divenne familiare d'Isabella Gonzaga ed ebbe occasione di frequentare le minori corti gonzaghesche dei dintorni, acquistandovi amici e protettori. L'assunzione di Francesco II Sforza al ducato di Milano (1521) lo indusse a porre di nuovo colà la sua sede; ma avendo, siccome pare probabile, partecipato alla congiura del Morone, dovette fuggirne (1526) ed entrò nel campo della Lega santa come segretario di Luigi Gonzaga.

Intorno al 1528 il Bandello passò al servigio di Cesare Fregoso, capitano al soldo dei Veneziani prima e poi di Francia, e fu con lui nelle spedizioni militari e nei dolci ozi di Verona e di Castelgoffredo, dove fu preso (1537) d'un ideale amore — è il terzo e l'ultimo ch'egli canti, petrarchescamente, nelle sue *Rime* — per Lucrezia Gonzaga, giovanetta bellissima e ricca d'ingegno. Allorché poi, trucidato il Fregoso dai sicari di Carlo V (1541), la moglie di lui Costanza Rangoni ebbe onorata ospitalità in Francia da quel re, il Bandello la seguí nell'esiglio a Bassens, dove passò gli ultimi anni nel colto e aristocratico consorzio che si raccoglieva intorno alla Fregoso, attendendo a dar l'ultima mano a' suoi undici canti in ottave *Delle lodi di Lucrezia Gonzaga* (1545) e a raccogliere e pubblicar le novelle. Eletto vescovo della vicina Agen nel 1550, il frate italiano tenne quell'ufficio per oltre quattro anni, finché non gli successe Giano Fregoso, uno dei figliuoli di Costanza. In Francia morí, probabilmente intorno al 1560.

18. Il Bandello scrisse le sue novelle cosí alla giornata dal 1505 fino all'età piú tarda e ne diede in luce tre volumi

Le novelle del Bandello.

o parti nel 1554; il quarto e ultimo uscí postumo nel 1573. Le novelle del Bandello sommano a dugento quattordici e non sono legate insieme da nessun racconto proemiale; ma ciascuna è preceduta da una lettera, colla quale l'autore la dedica a un amico o ad un patrono o a una gran dama, ricordando dove, da chi e in quali circostanze sia stata narrata. Egli non sarebbe quindi se non un relatore, e in piú casi possiamo credere che tale sia stato realmente.

Svariatissimi i soggetti: fatti storici o leggende dei tempi antichi e medievali, episodi clamorosi o aneddoti modesti della vita contemporanea, tradizioni novellistiche popolari; la generosità di Ciro verso Pantea ed Abradato, la sventura di Sofonisba, la vendetta di Rosmunda, le origini della casa di Savoia, Giulietta e Romeo, Ugo e Parisina, Cesare Borgia in Romagna, le dissolutezze scellerate di Bianca Maria contessa di Challant, decapitata a Milano nel 1526, le beffe toccate al Pomponazzi, il mito d'Amore e Psiche e va dicendo. In sí grande moltitudine di novelle figurano tutte le varietà del genere, dal racconto semplice e breve al racconto che per molteplicità e intreccio di casi assume la complessità e quasi le proporzioni del romanzo.

Il Bandello rappresenta fatti e persone alla leggera, senza profondità d'analisi psicologica, come si conviene in istorie che s'immaginano o furono davvero narrate e quasi improvvisate fra il cicaleccio di piacevoli conversazioni. Egli non è fatto per il racconto altamente tragico, né possiede l'arguzia comica del Boccaccio. Ma dove entrino vicende fortunose, strane avventure, amori romanzeschi, egli riesce egregiamente; sa cogliere il lato poetico dei sentimenti e delle cose, mette in rilievo l'aspetto pittoresco dei luoghi, svolge con adeguata larghezza i particolari, riduce il fantastico e il romanzesco alle condizioni della realtà. Una felice disposizione di natura e le condizioni stesse della sua vita variamente avventurosa lo traevano a codesto genere di racconti, nel quale raggiunse talvolta, certo senza che vi ponesse grande studio d'arte, un'assai pregevole efficacia rappresentativa. Perché il Bandello non ha pretensioni né d'arte, né di stile, né di lingua; scrive come parla e « non per insegnare altrui

né accrescere ornamento alla lingua volgare, ma solo per tener memoria delle cose che degne gli son parse d'essere scritte ».

Loro importanza storica.

19. Il Bandello non è soltanto il maggiore dei nostri novellatori dopo il Boccaccio; egli può ben dirsi anche uno storico della società italiana della prima metà del Cinquecento. Molte delle sue novelle infatti mettono in iscena, plasticamente individuati, personaggi di quel tempo, e in quelle stesse che riferiscono fatti delle età trapassate, si mescolano e intrecciano con felice anacronismo i sentimenti, i costumi, gli artifici moderni agli antichi. Maggiore importanza però hanno per codesto rispetto le lettere dedicatorie, che ci conducono proprio in mezzo a quella vita, negli aristocratici ritrovi dei palazzi signorili e delle corti principesche, a Milano, a Mantova, a Ferrara, a Venezia, a Roma, a Napoli; nelle tende dei capitani fra romor d'armi e d'armati; in amichevoli convegni di gente mezzana. Nello sfondo stanno gli avvenimenti maggiori della storia d'Italia in quel tempestoso periodo, e sotto ai nostri occhi sfilano i personaggi che ne furono protagonisti, altri che in altro modo vi ebbero parte, i loro amici, i loro parenti, i vinti, i trionfatori. In fronte o per entro alle dedicatorie trovi i nomi di Luigi XII, di Leone X, di Giovanni delle Bande nere, di Giangiacomo Trivulzio, di Prospero Colonna, d'Isabella d'Este, del Machiavelli, di Leonardo da Vinci, del Bembo, del Berni e di cent'altri o letterati o artisti o uomini di stato o guerrieri o pensatori o gentiluomini o dame o cortigiane.

Tutti gli aspetti della vita italiana, tutti gli atteggiamenti del pensiero e della coscienza sono in cento modi rappresentati nelle novelle del Bandello, sicché a buon dritto quella raccolta fu detta « uno specchio magico, nel quale il secolo dello scrittore si riflette e da cui ci si affacciano tutte quelle particolarità caratteristiche, tutte quelle figure principali e secondarie, che si cercherebbero invano nei grandi storici contemporanei ». Soprattutto però ci rivive dinanzi la società signorile colle sue piacevoli conversazioni, dove si parlava d'arte, di lettere, di politica, coi suoi trattenimenti di canti, di musiche, di danze, di giuochi, di recitazioni, coi banchetti sontuosi coi diporti campestri, con tutte insomma le sue

costumanze fastose, eleganti, raffinate. Alle quali non di rado fanno strano contrasto — né diversamente andavano le cose nella realtà — la procace libertà dei discorsi e l'incertezza dei principî morali.

Baldesar Castiglione

20. Del vivere cortigiano, che il Bandello rappresenta in atto nelle dedicatorie delle sue novelle, dettò i precetti il conte Baldesar Castiglione nella maggiore sua opera, monumento d'altissima importanza storica e letteraria.

Il Castiglione nacque il 6 dicembre del 1478 nell'avito possesso di Casatico presso Mantova ed ebbe la sua educazione classica e cavalleresca a Milano in iscuole d'umanisti di gran nome e alla corte del Moro. Caduto lo Sforza (1499), entrò al servigio del suo principe naturale Francesco Gonzaga e combatté con lui (1503) nella disastrosa battaglia del Garigliano. L'anno dopo s'acconciò con Guidobaldo di Montefeltro, duca d'Urbino, che lo ebbe seco nelle spedizioni militari e gli affidò onorevoli ambascerie. In quella corte, dove, auspici la duchessa Elisabetta Gonzaga e la virtuosa e gentile Emilia Pio, fioriva la cortesia ed aveva culto ogni arte leggiadra, il Castiglione per le rare doti della sua mente si segnalò fra i molti « nobilissimi ingegni » che la frequentavano (sia ricordato per tutti il Bembo); e all'aristocratica brigata apprestò egli stesso graditi trattenimenti, componendo e recitando insieme col cugino Cesare Gonzaga l'egloga *Tirsi* (vedi pag. 228) e scrivendo il prologo della prima rappresentazione della *Calandria* (vedi pag. 220).

Anche al successore di Guidobaldo (m. 1508), a Francesco Maria della Rovere, rese apprezzati servigi guerreschi e diplomatici, e dopo la morte di Giulio II fu da lui mandato ambasciatore a Roma, dove nel consorzio dei più cospicui letterati ed artisti — basti nominare Raffaello — il Castiglione dimorò, investito di quell'ufficio, fino al 1516. Tornò allora in patria e sposò Ippolita Torelli, ch'egli amò teneramente, come dimostrano le sue lettere e una vaghissima elegia latina in cui esprime soavemente la sua tristezza per la lontananza da lei. Ma quattro anni più tardi ebbe il dolore di perdere la consorte diletta. Nel 1520 andò nuovamente a Roma come ambasciatore del giovane marchese Federico Gonzaga, e ri-

mase colà fino al '24, quando Clemente VII lo inviò nunzio pontificio alla corte imperiale in Ispagna. La notizia del sacco di Roma lo addolorò profondamente, tanto piú che il papa gliene attribuiva in parte la colpa. Si giustificò, e l'innocenza del conte fu riconosciuta; ma la sua salute malferma aveva ricevuto un crollo irrimediabile, ed egli morí dopo breve malattia a Toledo ai 7 di febbraio del 1529.

Dicesi che Carlo V a chi lo ringraziò per le onoranze tributate al Castiglione, rispondesse: « Io vi dico che è morto uno dei migliori cavalieri del mondo ». Né la lode era esagerata. Adorno d'una cultura soda e geniale, ardito negli esercizi cavallereschi, esperto d'ogni gentil costumanza, prode in armi e accorto nella trattazione dei grandi affari di stato, il Castiglione in sé riuniva quella molteplice varietà d'attitudini e d'abilità, che è gloria dell'ingegno italiano nella Rinascenza. Aveva nel contegno, nel gesto, nel discorso una gravità signorile unita ad una non affettata eleganza; e nel cuore calda ammirazione per tutte le cose belle e sdegno per ogni volgarità e per ogni bassezza. Cogli studi e colla consuetudine degli artisti affinò il suo gusto; nelle vicende varie della vita temprò il suo carattere, improntato d'una fierezza e d'una rettitudine morale assai rare in quel tempo. Forse in nessun altro, meglio che nel Castiglione, appare incarnata quell'ideale immagine dell'uomo di corte ch'egli stesso disegnò e colorí nei dialoghi del suo *Cortegiano.*

21. Vi pose mano nel 1508 e ne compí il quarto e ultimo libro al principio del 1516. Ma seguitò ancora per molti anni a rifare alcune parti dell'opera e a limarla, ricorrendo anche ai consigli del Bembo; sicché solo nel 1528 la diede in luce. I dialoghi, evidentemente ispirati da conversazioni reali, s'immaginano avvenuti nel palazzo ducale d'Urbino nel marzo del 1507, e vi prendono parte, oltre alla duchessa Elisabetta e ad Emilia Pio, Lodovico Canossa, che fu poi vescovo, nunzio pontificio a Parigi e ambasciatore di Francesco I a Venezia, Federico e Ottaviano Fregoso dell'illustre famiglia genovese, Giuliano de' Medici, il Bibbiena, il Bembo e molti altri gentiluomini, artisti, musici, letterati. Dopo avere scartato proposte d'altri passatempi, i presenti

e il *Cortegiano.*

convengono d'eleggere uno della compagnia « a formar con parole un perfetto cortegiano ».

La scelta cade sul Canossa, che, contradetto di tratto in tratto dagli altri, annovera le qualità necessarie ad un gentiluomo. Vuole anzi tutto ch'ei sia di nobile stirpe ed esperto nel trattare le armi, dappoiché è questa la vera e principal professione del cortegiano; il quale però deve essere anche uomo di lettere e parlatore piacevole, sapere di musica e aver qualche cognizione di pittura. Egli non ostenti mai queste sue varie facoltà e in ogni cosa cerchi la grazia e l'eleganza naturale, fuggendo l'affettazione. La seconda sera il Fregoso aggiunge altre regole di vita, dimostrando in qual « modo e maniera e tempo debba il cortegiano usare le sue bone condizioni ed operar quelle cose che già s'è detto convenirsegli », e la conversazione verte sulla gentilezza e l'amabilità del conversare, sulle fogge del vestire, sulla scelta degli amici, finché il Bibbiena, il piacevole autore della *Calandria,* non si fa a trattare distesamente delle *facezie,* infiorando il suo dire d'una quantità d'aneddoti gustosi. La terza sera il magnifico Giuliano disegna il ritratto della perfetta *donna di palazzo,* nella quale si richiedono piacevole affabilità, modestia e onestà d'atti e di parole e insieme alcune delle qualità del cortegiano acconciamente modificate. In materia d'amore sono qui esposti precetti di morale severa, che non sempre erano osservati nella vita. La quarta sera infine Ottaviano Fregoso dimostra come il cortegiano debba essere adorno di tante virtú, non per un vano trastullo, ma per valersene ad acquistare la benevolenza e la fiducia del principe e quindi a reggere questo per la via del bene. Poscia il Bembo disserta sull'amore platonico, che è contemplazione razionale della bellezza individuale semplice e pura, donde l'anima innamorata può salire sino alla suprema felicità, che consiste nella contemplazione della bellezza divina.

Coll'*Orlando furioso* e colle novelle del Bandello, il *Cortegiano* forma una triade d'opere mirabilmente rappresentative del pensiero e della vita italiana nel piú luminoso periodo del Rinascimento. Poiché se nel poema ariosteo l'idealità

di cortesia e d'eleganza vagheggiata allora dalla società aulica, brilla attuata in un mondo fantastico, e se le novelle del Bandello rappresentano la pura realtà ne' suoi vari aspetti, nel *Cortegiano* vediamo la realtà sollevata vicino a quell'idealità da tale che piú d'ogni altro veramente s'accostava all'ideal figura del cortegiano elegante e gentile.

Nella tela che sommariamente abbiamo esposto, s'inseriscono piú altre questioni; ad esempio, quella della lingua (v. pag. 110). E dall'una all'altra passa la conversazione con amabile disinvoltura, mentre il dialogo si svolge agile e vivo dal constrasto delle opinioni con vera partecipazione di tutti i personaggi. Questi poi sono bellamente individuati e ritratti ciascuno coi suoi caratteri storici, colle qualità intellettuali e morali che aveva realmente.

Il Castiglione derivò i suoi precetti dall'osservazione immediata delle condizioni della vita moderna, ma talvolta anche dai classici, massime da Cicerone, fondendo insieme, siccom'era costume del suo tempo, il vecchio col nuovo e tutto esponendo in uno stile dignitoso, eppur semplice, senza contorcimenti né ricercatezze. Quanto alla lingua egli si tenne lontano cosí dall'affettato toscaneggiare come dall'abuso di parole e forme d'altri dialetti e mostrò « quanto valesse quella loquela aulica, che, moderatamente innestando sul tronco toscano latinismi e provincialismi, in ispecie delle province romane, sembrava effettuare nella conversazione e nella prosa il volgare illustre che Dante aveva vagheggiato per l'alta poesia lirica » (1).

La prosa dottrinale

22. Il *Cortegiano* ci ha allontanati dalla prosa narrativa e condotti a dire della prosa dottrinale, che, volgare e latina, si svolse rigogliosa nella duplice forma del dialogo e del trattato, intorno a materie disparatissime: politica, morale, metafisica, dialettica, teologia dommatica e polemica, dottrina delle arti, filologia, araldica, giurisprudenza, scienze naturali, matematica, anatomia, astronomia, e va dicendo. L'autorità degli antichi dominava il pensiero; il quale però o per intima vigoría o perché sorretto e fecondato dall'osservazione del reale, talvolta assorgeva a concezioni ori-

(1) D'Ovidio, *Le correzioni ai P.S.*, p. 8.

ginali, non rimaste senza efficacia nei posteriori avanzamenti delle scienze e della filosofia. Andrea Alciato (1492-1550) sgombrava la giurisprudenza dalle sottigliezze scolastiche e rinnovava lo studio delle leggi romane; Alberico Gentili da Castel S. Genesio nelle Marche (1550-1608) iniziava le dottrine del diritto internazionale; di qualche scoperta o intuizione felice arricchiva la fisica Giambattista della Porta, che già conosciamo (pag. 224); Andrea Cesalpino da Arezzo (1519-1603) ideava la prima classificazione naturale delle piante e forse scopriva la circolazione del sangue; Niccolò Tartaglia bresciano (1500-1557), matematico insigne, trovava la teoria generale delle equazioni di terzo grado.

Nelle scuole, Aristotile aveva ripreso il sopravvento (cfr. pag. 8); e le sue opere erano tradotte e commentate, mentre fervevano le dispute tra i suoi seguaci e i men numerosi discepoli di Platone. Ma Pietro Pomponazzi da Mantova (1462-1524) acutamente investigava l'essenza dell'anima umana e s'elevava all'altissimo concetto morale della virtú premio a sé stessa; Girolamo Cardano da Pavia (1501-76), filosofo e naturalista, in mezzo a mille stranezze e allucinazioni aveva intuizioni geniali precorritrici dell'avvenire; il cosentino Bernardino Telesio (1509-88) combatteva Aristotile e insieme Platone, e fondava la scienza dell'uomo sullo studio della natura; Giordano Bruno infine (1548-1600) rivendicava i diritti della ragione sul senso, temperando cosí il materialismo del Telesio, e perveniva a una concezione panteistica dell'universo. Sennonché delle opere dottrinali, quantunque sia grande la loro importanza nella storia del pensiero, non possiamo qui discorrere partitamente. Basti dire delle piú ragguardevoli tra quelle che, scritte in volgare, si segnalano, come i trattati e i dialoghi politici di cui s'è parlato nel settimo capitolo, per il loro valore letterario.

Giovanni Della Casa e il *Galateo*.

23. Col *Galateo* non ci scostiamo di molto dalla materia trattata nel *Cortegiano*. Il fiorentino monsignor Giovanni Della Casa (1503-1556), che lo compose tra il 1550 e il '55, fu uomo vago della vita allegra e galante, ma pur tenne uffici ecclesiastici cospicui ed importanti: arcivescovo di Benevento, nunzio apostolico a Venezia dal 1544 al '49 e, sotto

Paolo IV (1555), segretario di Stato. Fra le sue molte scritture in latino e in volgare, in verso e in prosa (v. pag. 198), è famoso appunto quel trattatello, che egli intitolò *Galateo*, avendo preso a dettarlo a petizione e per consiglio di Galeazzo Florimonte (latinamente *Galataeus*), dotto filosofo e teologo, vescovo d'Aquino e poi di Sessa Aurunca sua patria. Il Della Casa vi espone le regole della buona creanza, insegnando come una persona educata debba contenersi in società, come vestire, come e di quale materia parlare, quali sconvenevolezze schivare. Qualche piacevole aneddoto varia il suo dire, e dappertutto si nota non pure un sentimento fine delle convenienze sociali, ma un arguto spirito d'osservazione. La schietta fiorentinità della lingua e l'eleganza, fors'anche troppo ricercata, dello stile che sa di Trecento, fanno del *Galateo* uno dei piú graziosi libretti del Cinquecento italiano.

Gli *Asolani* del Bembo.

24. Intorno alla donna e all'amore, due soggetti cui il Castiglione consacrò, come s'è detto, parte del suo *Cortegiano*, moltissimi scrittori s'esercitarono allora in opere od operette speciali. Alcuni trattarono, o in foggia dialogica o in continuate esposizioni, dei costumi e della creanza delle donne nelle varie condizioni o circostanze della vita; altri, come il Firenzuola, si compiacquero di disegnare a parole una perfetta immagine della bellezza femminile, studiando la forma, le proporzioni, il colorito del viso e delle membra; altri finalmente dissertarono, con ispirazione che varia dal piú puro idealismo al naturalismo piú volgare, sulle mutue relazioni dei due sessi.

Gran fama e onore di molte ristampe, d'imitazioni e di traduzioni ebbero nel Cinquecento *Gli Asolani* di Pietro Bembo, venuti primamente in luce nel 1505 con una dedica a Lucrezia Borgia. Sono dialoghi intramezzati dalla recitazione d'alcune canzoni petrarchesche, i quali s'immaginano avvenuti nel Castello di Asolo nel Trevisano, residenza di Caterina Cornaro, già regina di Cipro. Vi partecipano tre giovani veneziani, tre donzelle e, il terzo e ultimo giorno, la regina stessa. Uno di quei giovani sostiene che l'amore è radice d'ogni male; un altro invece che tutte le gioie na-

scono da esso; il terzo infine, distinguendo, dimostra come l'amore sia causa di bene quando mira solo alla bellezza dell'anima e del corpo, e sia causa di male quando è appetito di cose turpi. Ma il *vero amore*, conchiude lo stesso giovane riferendo gli ammaestramenti d'un savio eremita, è sempre buono e scevro di patimenti, come desiderio ch'esso è della bellezza eterna, di Dio, di cui la bellezza terrena è un debole riflesso. — La teoria del Bembo deriva evidentemente dal *Simposio* di Platone; ma la forma, artificiosa e prolissa, non ha nulla della bella e semplice spontaneità che s'ammira nei dialoghi del filosofo ateniese. La lingua, purissima, è grave di locuzioni arcaiche, e lo stile, solenne e impettito, imita la piú faticosa maniera del Boccaccio.

I dialoghi dello Speroni.

Non hanno maggior scioltezza di forma i numerosi dialoghi del padovano Sperone Speroni (1500–1588), lettore di filosofia nel patrio Studio, erudito e critico di gran fama. Abbiamo già detto della sua infelice tragedia (pag. 217); nei dialoghi trattò argomenti di morale, d'economia, di letteratura, e derivò la materia in parte dagli antichi e in parte dalla sua esperienza degli uomini e delle cose. Parlando *Dell'amore* egli non s'eleva alle altezze mistiche del Bembo, ma considera quel sentimento da un aspetto piú umano; nel dialogo *Della Discordia* pone in scena enti astratti e mitologici e imita l'ironia lucianesca; trattando, in un altro, *Della vita attiva e contemplativa,* prende a modello Platone. In complesso, se nei dialoghi del dotto padovano scarseggiano i pregi dell'arte, essi hanno però vera importanza per la figurazione dei personaggi storici che vi sono introdotti e per la conoscenza delle idee di quel tempo intorno a molte e svariate questioni.

G. B. Gelli.

25. Ad aprire al popolo le fonti salutari della filosofia morale volse l'ingegno agile e pronto Giambattista Gelli (1498-1563), un calzaiuolo fiorentino, d'animo buono e mite, contento del suo, che alternava le fatiche della sua modesta professione collo studio dei filosofi antichi — i greci leggeva nelle versioni latine — e degli scrittori italiani, massime di Dante. Fu tra i fondatori e poi consolo (1548) dell'Accademia fiorentina e vi tenne lunga serie di lezioni; molto tra-

dusse dal latino, in ispecie gli scritti del filosofo Simone Porzio; trattò in due operette questioni di lingua e di storia; compose due commedie, la *Sporta* e l'*Errore*, e canti carnascialeschi; ma la sua fama poggia specialmente sui *Capricci del Bottaio* e sulla *Circe*, i due dialoghi per i quali teniamo parola di lui in questo luogo.

I *Capricci del Bottaio.*

Nel primo, diviso in dieci *Ragionamenti*, che in parte vennero a stampa nel 1546 e tutti insieme due anni dopo, il Gelli finge di riferire « alcuni ghiribizzi che *avrebbe fatto* seco stesso un certo Giusto bottaio da san Pier Maggiore » e che un ser Bindo notaio, suo nipote, avrebbe raccolto stando in una camera accanto a lui. La personalità del vecchio bottaio viene ad essere come sdoppiata. Questi ragiona per dieci mattine consecutive colla sua anima, che rappresenta « il giudizio maturo della ragione esercitata al filosofare e illuminata dal vero », mentre egli, Giusto, si mostra irretito negli errori e nelle superstizioni volgari. La conclusione cui s'arriva attraverso a mille digressioni su molteplici argomenti di morale, di religione, di metafisica, di letteratura, è che l'uomo per essere felice, deve sottomettere la parte sua sensitiva alla razionale e volgere i suoi desideri non all'effimera bellezza delle cose terrene, sí alle cose ultramondane, immutabili, eterne.

La *Circe.*

Non dissimile è il concetto fondamentale della *Circe* (1549), dove il Gelli si propose di mostrare come la maggior parte degli uomini, traviata dagli allettamenti e dalle illusioni del senso sia sorda ai dettami della ragione e conduca perciò vita infelice, mentre pochi, restituito alla ragione il suo impero sul senso, riescono a sollevarsi da quell'abbiezione e a godere della vera felicità, che solo all'uomo è concessa. Ivi noi ascoltiamo i dialoghi tra Ulisse (la Ragione) e ciascuno degli undici animali in cui Circe (la Sensualità) ha tramutato i compagni dell'eroe. La maga ha promesso di restituir loro l'essere umano, purché essi acconsentano; ma ai conforti d'Ulisse i primi dieci animali rispondono con un diniego, allegando che la condizione dell'uomo è piú infelice che quella dei bruti. Solo l'undecimo, l'elefante, che già fu un filosofo, annuisce e riprende la sua primitiva sembianza.

Scarsa è l'originalità sostanziale di queste due opere. Della *Circe* il Gelli derivò l'orditura da un dialogo di Plutarco; e cosí per essa come per i *Capricci,* attinse a piene mani concetti, ragionamenti, notizie, spesso non facendo altro che tradurre, dalla filosofia aristotelica e dalla Sacra Scrittura, da Plutarco stesso, da Cicerone, da Plinio, dai platonici del Quattrocento e da altre fonti ancora. Il merito del Gelli sta nell'aver dato ad una materia spesso ardua una forma facile, piana, gradevolissima. Egli sa rappresentare le cose con rara immediatezza; il suo stile è semplice, spontaneo, arguto, elegante senza ricercatezze; la lingua, il piú bel volgare fiorentino con tutta la sua doviziosa vivacità.

A. F. Doni

26. Per la forma dialogica e per la schietta e ricca fiorentinità della lingua, possiamo accostare alle opere del Gelli testè discorse, i *Marmi* di Antonfrancesco Doni, spirito bizzarro e scapestrato, che menò vita errabonda uccellando alla fortuna, restia a favorirlo. A Firenze, sua patria, tenne aperta per due anni una sua propria tipografia (1546–47), e a Venezia, ove dimorò lungamente, s'acconciò come correttore presso altri stampatori. Ebbe gravi contrasti con letterati contemporanei, in ispecie coll'Aretino, contro il quale scagliò nel *Terremoto,* improperi velenosi. Rapido nel comporre, schiccherò opere di contenenza e di forma svariatissime, dai titoli capricciosi: una commedia, dialoghi, dicerie, cicalamenti, stanze rusticali, *pistolotti amorosi,* due *Librerie,* notevoli come primo tentativo d'una bibliografia italiana, ecc.

e i *Marmi.*

Quanto a pregio d'arte, i *Marmi* primeggiano fra codeste opere, e son dialoghi che s'immagina abbiano avuto luogo fra interlocutori vari a Firenze, alle scalee del duomo dette i Marmi. Vi si parla di tutto un po', di morale, di lettere, d'arti, di scienze, di musica, cosí come vien viene, senza un ordine né un intento generale prestabilito. E il libro acquista importanza storica rilevante, perché combattendo superstizioni, mordendo vizi, accennando a usi e costumanze, viene a dare un'idea della società borghese e popolaresca di quel tempo.

27. Un posto cospicuo nella storia della prosa dottrinale tengono le opere dove sono esposte teoriche generali o par-

Opere di critica artistica e letteraria.

ticolari sull'arte. Dallo studio degli antichi o dall'osservazione delle opere contemporanee desunsero regole e norme per le arti del disegno il Dolce nel *Dialogo della pittura,* il Cellini nei due trattati *Dell'oreficeria* e *Della scultura,* il Palladio, il Vignola e altri. La *Poetica* e la *Rettorica* d'Aristotile, tradotte e commentate anche in italiano, furono il fondamento dei nuovi trattati d'arte letteraria, che con diversa estensione e con intenti vari si moltiplicarono senza fine. Se, come vedemmo (pag. 183 sg.), il Giraldi ardì proclamare la legittimità del poema romanzesco; se Francesco Patrizi, pensatore forte e originale (1529-97), volle dimostrare « né propri né veri né bastanti a costituire arte scienziale di poesia » i precetti d'Aristotile e compose una *Poetica* e *Dieci dialoghi della Storia* con qualche novità di criteri; se altri fecero prova anche in codeste materie d'una certa libertà di pensiero, l'autorità degli antichi signoreggiava però le menti; onde un corpo di regole, quali trovate nelle trattazioni teoriche d'Aristotile, d'Orazio, di Cicerone, di Quintiliano, quali foggiate sugli esemplari artistici antichi e quali dedotte (come per es. le regole delle unità drammatiche di tempo e di luogo) col ragionamento da accenni teorici e da rilievi storici degli antichi, governò o pretese di governare la creazione poetica e in ispecie il teatro, l'epopea, la lirica, la storiografia e ogni altro genere letterario. Quanto alla teorica dell'elocuzione, nessuno riuscí a scuotere il principio tradizionale che considerava la forma come un *ornamento* ingegnoso e dilettevole, *sovrapposto* alla nuda espressione del pensiero, e ad affermare la dipendenza genetica di quella da questo.

Alla stregua di quelle regole si esaminarono e giudicarono allora le nuove e le vecchie opere letterarie, e ne nacquero controversie, talvolta inasprite da risentimenti personali e gelosie regionali. Delle discussioni sul poema epico abbiamo già toccato (pag. 183) e riparleremo nel prossimo capitolo. Il dramma pastorale era condannato come *mostruoso*; sicché il Guarini, rimbeccando tali censure prima in iscritti speciali e poi nel *Compendio della poesia tragicomica* (1601), poté rivendicare all'arte la sua libertà e affermare che solo dalla vita essa deve trarre le sue ispirazioni; ma

anch'egli ricorse all'autorità d'Aristotile e all'esempio degli antichi.

Studi danteschi.

28. Il poema stesso di Dante diede luogo a dispute quanto lunghe altrettanto poco fruttuose. Fin dai primi decenni del secolo alcuni, e tra questi il Bembo, avevano rimproverato all'Alighieri la trattazione di materie « poco acconce e malagevoli a capere nel verso » e l'uso di parole o rozze o dure o immonde, mentre molti altri, in ispecie i Fiorentini, lo avevano esaltato per la sua eccellenza nella poesia, per la sua dottrina meravigliosa e come primo perfezionatore della lingua volgare. Quando poi nel 1570 venne in luce l'*Ercolano* del Varchi, dove uno degli interlocutori asseriva che Dante nell'eroico non solo pareggiava Omero, ma lo vinceva, s'accese una disputa sulla regolarità della *Divina Commedia*, disputa che mise a romore per quasi mezzo secolo il mondo letterario, sostenendo gli uni che l'opera dell'Alighieri non meritava nome di poema, perché al tutto disforme dalle regole d'Aristotile, adoperandosi gli altri a difenderla con inutili sottigliezze e con Aristotile stesso alla mano; notandovi gli uni mille difetti nella favola, nel costume, nel concetto e nell'elocuzione; tutto esaltando gli altri, anche ciò che non è degno d'essere esaltato.

Alcune buone osservazioni furono bensí fatte via via, massime dai difensori di Dante, e fiumi d'erudizione corsero dall'una parte e dall'altra; ma in complesso la disputa come non nocque alla fama, cosí non giovò all'intelligenza del poema divino, che tutti studiavano senza tener conto dell'*ambiente* storico e delle condizioni civili e letterarie, che gli avevano dato nascimento.

Centro del culto di Dante era Firenze. Ivi la vita intellettuale metteva capo alle Accademie, che dal 1540 in poi si vennero moltiplicando e diventarono, nonostante le cerimonie piú o meno ridicole e gli interni pettegolezzi, validi strumenti alla diffusione della cultura e officine operose di studi seri e profittevoli. Sopra tutte si segnalò per le cure date all'illustrazione della *Commedia* l'Accademia fiorentina (v. pag. 207), la quale trovava in Dante un buon aiuto al conseguimento de' suoi fini: lo studio della lingua e la di-

vulgazione della scienza. Molte lezioni su uno od altro passo controverso del poema vi furono tenute tra il 1540 e l'80 dal Giambullari, dal Gelli, dal Varchi e da molti altri letterati, e il Gelli per ordine del duca Cosimo vi espose continuatamente, dal 1553 al '63, i primi ventisei canti dell'*Inferno,* dando speciale svolgimento all'illustrazione della parte scientifica e filosofica.

In generale però anche queste letture e sposizioni, come i commenti che altri composero in altre regioni d'Italia, non condussero a una interpretazione della *Commedia* piú piena ed esatta di quella che ne avevano data i commentatori trecentisti. Precedute da lunghi preamboli, gremite di prolisse digressioni, sovraccariche d'inutile erudizione, esse frantendono talvolta l'allegoria, non ispiegano adeguatamente il senso letterale e di rado giovano alla dichiarazione storica del testo. Pregevole, sebbene non in tutto originale, è la dissertazione del Giambullari sulla topografia e le misure dell'Inferno; e meritano un ricordo, malgrado la prolissità, alcune lezioni del Varchi sui primi due canti del *Paradiso.*

Studi di lingua.

29. Sotto l'egida dell'Accademia fiorentina prosperavano anche gli studi della lingua, rivolti tanto a combattere la teorica trissiniana (vedi a pag. 111), quanto a chiarire l'origine e a determinare le regole dell'idioma volgare. Per avvivare la trattazione di materia sí arida, si ricorse spesso al dialogo, e in operette di questa forma ragionarono il Gelli *Sulle difficoltà di mettere in regole la nostra lingua* e il Giambullari *Della prima ed antica origine della Toscana o particolarmente della lingua fiorentina.* In questo dialogo intitolato anche *Il Gello*, perché il dabben calzaiuolo è uno degli interlocutori, l'autore della *Storia d'Europa* vuol dimostrare che la lingua nostra deriva dall'etrusca e questa dall'aramea: ridevole teoria, che pure ebbe a Firenze seguaci — li dicevano per istrazio gli Aramei ed era tra essi appunto il Gelli — e alla quale toccarono le canzonature del Lasca e la sommaria condanna del Varchi.

L'*Ercolano* del Varchi.

Di miglior senno e di assai più vasta dottrina diede prova quest'ultimo nell'*Ercolano*, che già abbiamo ricordato (pag. 112) e che è anch'esso un dialogo (tra il conte Cesare Ercolani

e l'autore) esposto a Vincenzo Borghini da Lelio Bonsi. Quivi il Varchi, mentre sostiene che il volgare è uno svolgimento del latino e difende la fiorentinità della lingua letteraria, si trattiene a dimostrare la purezza e la ricchezza del fiorentino e adduce una serie d'osservazioni grammaticali e lessicali veramente preziosa.

Lionardo Salviati.

Degnamente s'accompagna al Varchi per dottrina e lo supera nell'acume e nella severità scientifica un altro fiorentino, Lionardo Salviati (1540-89), che fu, nella sollazzevole brigata detta dei Crusconi, principale autore d'un rinnovamento per il quale essa divenne l'Accademia della Crusca (1583). Avendo avuto a curare nella parte letteraria un'edizione del *Decamerón* novamente espurgato secondo le intenzioni del santo Ufficio, il Salviati volle render conto dell'opera sua, e diede fuori in due volumi (1584-86) gli *Avvertimenti della lingua sopra il Decamerón*. Il Salviati non solo vi disserta sulle questioni piú in voga, accogliendo la dottrina del Bembo e quindi restringendo, contro il Varchi, la parte da farsi all'idioma vivo nella lingua letteraria, ma tratta ampiamente della fonetica e dell'ortografia e risolve giudiziosamente problemi di morfologia e di sintassi. Quella sua edizione e i suoi *Avvertimenti* diedero norma all'ortografia italiana, fino allora varia e oscillante.

Lodovico Castelvetro.

30. Osservazioni spicciole di lingua, non proprio la questione della lingua (vedi su questa, pag. 108 sgg.), diedero l'aire ed aggiunsero esca alla fiera polemica che si dibatté tra Lodovico Castelvetro e il Caro poco dopo la metà del secolo. — Il primo, nato a Modena circa il 1505, fu uomo d'ingegno acuto e paradossale e d'indole maligna, puntigliosa, incline ai litigi; criticò il Bembo nelle *Giunte alle Prose*, inclinando all'opinione di quelli che propugnavano l'uso della lingua viva toscana; tradusse ed espose la *Poetica* d'Aristotile; commentò Dante e il Petrarca, dovunque mescolando osservazioni assennate con sottigliezze e puerilità e dimostrandosi meglio disposto a veder fondo che largo. Inquisito per le sue opinioni ereticali, non aspettò la condanna e fuggí (1561) a Chiavenna in Valtellina, dove morí nel 1571. — L'altro, Annibal Caro da Civitanova nella Marca d'Ancona (1507-66),

fu lungamente ai servigi dei Farnesi (Pier Luigi, Ranuccio e Alessandro) come segretario, e ne ebbe prebende, pensioni e incarichi d'ambascerie in Italia ed all'estero. Visse piú che altrove a Roma, onorato da letterati e da Accademie, attendendo ai suoi studi e alle sue collezioni numismatiche. Oltre all'*Eneide* (vedi pag. 184), tradusse gli *Amori di Dafni e Cloe* di Longo Sofista e altre opere greche, compose molte liriche, una commedia *(Gli Straccioni)*, molte lettere e altre minori operette. Ingegno piú elegante che profondo, fu scrittore squisito, vivo senza capestrerie plebee, semplice senza sciatterie. Annibal Caro.

La polemica trasse origine dalle censure mosse dal Castelvetro a una goffa canzone, che il Caro aveva scritto (1553) per commissione del cardinale Alessandro Farnese in lode della casa di Francia *(Venite all'ombra de' gran Gigli d'oro)*. Erano osservazioni in gran parte di lingua e di stile; poche giuste, pedantesche o sofistiche le piú. Il Caro, avvezzo alle lodi, se ne adontò; l'altro a rincarar la dose delle censure e ad acuire la punta dell'ironia in una *replica* e in altre scritture, alle quali il Caro rispose, difendendosi e insolentendo, in un commento alla canzone e nell'*Apologia* (1558). Le ire divamparono, e triste episodio di quella contesa fu l'uccisione d'un partigiano del Caro, per la quale il Castelvetro fu condannato nel capo in contumacia (1556). Dal canto suo il Caro contribuí a fomentare contro il nemico i sospetti del tribunale dell'Inquisizione. La loro polemica.

L'*Apologia*, se è opera, quanto allo stile e alla lingua, elegantissima e in qualche luogo ricca d'arguzia e di brio, è moralmente una mala azione. Il letterato marchigiano immagina che alcuni oziosi della contrada de' Banchi a Roma, detti burlevolmente Accademici di Banchi, prendano la sua difesa, e con bizzarre invenzioni e improperi volgari fa strazio del Castelvetro e in prosa e in versi (ché all'*Apologia* sono accodati parecchi sonetti, i *Mattaccini* e la *Corona*), chiamandolo empio, nemico di Dio e degli uomini e raccomandandolo « agli Inquisitori, al Bargello e al grandissimo diavolo ». Il Castelvetro rispose all'*Apologia* colle *Ragioni di alcune cose segnate nella canzone*, ecc., aggiungendo nuove erudite censure alle vec

chie, ma tuttavia riuscendo a mantenere una relativa temperanza di linguaggio. Anche altri s'immischiarono nella polemica, e il Varchi n'ebbe l'ultima spinta a scrivere il suo *Ercolano*, cui il Castelvetro contrappose una serie di dotte *Correzioni*.

Negli scritti dei due maggiori contendenti s'incontrano qua e là assennate riflessioni d'ordine generale sull'autorità degli scrittori in materia di lingua, sull'elocuzione, ecc.; ma l'onore che loro ne può ridondare, è oscurato dal biasimo che entrambi si meritano per l'indecorosa battaglia, l'uno per averla suscitata e acuita con critiche aspre e in parte futili, l'altro per averla combattuta con iattanza ingiustificata e con velenosa acrimonia.

L'eloquenza.

31. Coll'*Apologia* del Caro ci siamo avvicinati alla prosa oratoria, che, latina e volgare, ebbe pure nel Cinquecento assai numerosi cultori, ma non raggiunse l'alta perfezione ond'ebbero gloria altri generi letterari. Per non dire degli oratori in latino, che anch'essi sono falange, trattarono con plauso l'eloquenza volgare e lo Speroni e il Tolomei e il Salviati e il Varchi e il Davanzati e l'Ammirato e molti altri, preso argomento da fatti politici, da funerali, da nozze, da inaugurazioni di corsi scolastici oppur di letture accademiche. Ma le loro orazioni, irreprensibili rispetto ai canoni e agli esempi della rettorica classica, sonanti di rotondi periodi torniti alla boccaccesca, mancano in generale di quell'efficacia persuasiva e commotiva ch'è pregio essenziale dell'eloquenza.

All'oratoria del pergamo, nella quale fin dal secolo precedente era invalso l'uso delle scolastiche sottigliezze e delle citazioni d'autori sacri e profani caoticamente affastellate, giovò senza dubbio la Controriforma. Infatti nella seconda metà del Cinquecento si pubblicarono molti trattati teorici di sacra eloquenza, e l'esempio di predicatori famosi — primeggia fra questi il milanese Francesco Panigarola, minore osservante — valse a dare alle prediche un assetto più regolare, maggior vigoria dialettica, più pulita forma stilistica. Ma cominciarono fin d'allora ad infiltrarvisi le metafore luccicanti, le antitesi, le fioriture di vario genere, mentre ri-

maneva intentata l'arte di penetrare nell'intimo del cuore e di destare la commozione degli uditori mediante la forte compagine del discorso.

Le migliori prove furono fatte dall'eloquenza politica, ancorché la caduta della libertà restringesse la pratica della vita pubblica e la maggior parte delle orazioni a noi pervenute tengano dell'esercitazione rettorica, non essendo state mai pronunciate. Tutta vibrante di caldo amor patrio è quella che il fiorentino Bartolomeo Cavalcanti recitò nella chiesa di S. Spirito nel febbraio del 1530, *Alla militare ordinanza fiorentina*; solida nell'argomentazione, la difesa degli Straccioni tumultuanti, diretta da Giovanni Guidiccioni (vedi pagina 200) *Alla repubblica di Lucca* nel 1533; irruente e piena d'un vivo sentimento di pietà per le sventure d'Italia, l'orazione che il Della Casa scrisse (1547) per indurre i Veneziani a stringersi in lega col papa e col re di Francia contro Carlo V. Ma fra tutte le scritture di simil genere è famosa l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, che il Giordani con manifesta esagerazione giudicò « la cosa piú eloquente che abbia tutta quanta la lingua italiana ».

Lorenzino de' Medici

32. La nuova critica storica ha spogliato la figura dell'assassino di Alessandro de' Medici dell'aureola di gloria onde l'aveva cinta la rettorica di parte e di scuola. Contrastato ne' suoi desideri sconfinati dalla povertà della sua famiglia (il ramo popolare di casa Medici), tormentato da un'ardente bramosia di primeggiare e inasprito dalla sua posizione secondaria alla corte del duca, al quale rendeva i piú vili servigi, il figliuolo di Pier Francesco (1514-48) concepí un odio bieco contro il cugino e una sete di vendetta per i torti che reputava fatti a sé ed a' suoi. Questi bassi sentimenti, non amore di patria e di libertà, lo spinsero al delitto (6 gennaio 1537); ma egli stesso, anima d'artista nudrita e infatuata di classicismo, venne perdendo, tra le esaltazioni degli uni e il vilipendio e le persecuzioni degli altri, la chiara coscienza della verità, e ripensando il truce fatto, lo rivide abbellito dei caratteri dell'eroismo e del sacrificio. Sebbene le affermazioni contenute nell'*Apologia*, che egli scrisse appunto a sua difesa, in gran parte non reggano all'esame

e la sua *Apologia*.

d'una critica spassionata, pure quella prosa, mossa, incisiva, nervosa, ha una grand'aria di sincerità e di persuasione, e di primo acchito conquide il lettore. Vi è palese lo studio dei migliori scritti del Machiavelli; in qualche luogo par di sentir l'eco del serrato argomentare dei grandi oratori ateniesi; non dappertutto però, ché talvolta, specie verso la fine, dove Lorenzino vuol difendere i suoi calcoli politici, il ragionamento diviene fiacco ed incerto.

L'epistolografia.

33. Se giunti a questo punto ripensiamo il lungo, eppure attraente cammino percorso in questo e nel settimo capitolo, vedremo dispiegarcisi dinanzi tutta la magnifica varietà dei soggetti trattati e degli atteggiamenti assunti dalla nostra prosa cinquecentistica, la quale, non bisogna dimenticarlo, ha pure un posto onorevole nella storia del teatro comico.

Un genere che tutte raccoglie in sé le varietà sostanziali e le gradazioni stilistiche della prosa e che diversamente dai generi fin qui studiati, veniva ad essere allora determinato quasi esclusivamente dall'aspetto formale degli esordi e delle chiuse, è la lettera. Nel secolo XV molti umanisti avevano raccolto e divulgato le loro epistole latine (vedi pag. 14); ora, nel secolo XVI, la stessa consuetudine s'estese anche alle lettere in volgare, e infiniti epistolari furono messi a stampa o dagli autori stessi o da altri, avanti o dopo la loro morte. L'esempio fu dato dall'Aretino, che pubblicò il primo volume delle sue *Lettere* nel 1537 — il sesto ed ultimo uscí postumo vent'anni dopo — e che di tal primato menava gran vanto. Vennero poi gli epistolari del Bembo, di Bernardo Tasso, del Giovio, dello Speroni, del Caro, del Tolomei, del Doni e di non so quanti altri, le sillogi miscellanee delle lettere *di Principi e a Principi, d'uomini illustri, di eccellentissimi ingegni*, e le raccolte delle lettere scritte al Bembo e all'Aretino.

Svariatissimi sono gli argomenti: notizie e confessioni personali; richieste di consigli, di favori, di giudizi, di libri; congratulazioni e condoglianze; narrazioni di avvenimenti storici cospicui, di fatterelli spiccioli, di pettegolezzi cittadineschi; considerazioni di politica, di letteratura, d'arte; discussioni teoretiche d'ogni scienza; descrizioni di luoghi e

via discorrendo. Si ebbero pure epistolari finti, che formano romanzi d'amore o di costume, o danno pretesto alla trattazione d'ogni materia, e lettere *facete e ghiribizzose,* come quelle di Andrea Calmo, scritte in dialetto veneziano.

Non sempre lo stile è quello che meglio s'addice a scritture familiari o comunque private; gli autori pensano troppo al pubblico, si mettono spesso in ghingheri e tornano alle movenze e ai costrutti boccaccevoli delle prose solenni. Tuttavia bisogna guardarsi dal travolgere in codesta censura d'artificio e di ricercatezza tutta la ricchissima produzione epistolare del gran secolo. L'Aretino, che nel suo epistolario, prezioso per la storia della vita cinquecentesca, pur si compiace in modo speciale d'uno stile gonfio e di metafore strane, sa anche essere ben di sovente naturale, disinvolto, incisivo; nelle lettere il Bembo par dimenticare la sua gravità ciceroniana; squisitamente eleganti, piene d'arguzia, senza affettazione sono quelle del Caro; il Guidiccioni nelle sue tratta d'importanti negozi politici in istile sobrio e dignitoso; modelli del genere per la loro vivacità e spigliatezza sono le lettere descrittive del Bonfadio; grandi pregi e di sostanza e di forma hanno infine le lettere di Torquato Tasso, che sono tra le piú belle della nostra letteratura. Di lui e delle opere sue dobbiamo ora discorrere distesamente.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia,* vol. VII, P. III, libro III, cap. I, e passim. P. L. Ginguené, *Storia,* voll. IX-XI. U. A. Canello, op. cit., capp. X-XIV. F. Flamini, op. cit., P. II, cap. IV; P. III, cap. I. Notizie biografiche più particolari e saggi delle opere, nel *Manuale* del Torraca (vol. II) e in quello del D'Ancona e del Bacci (vol. II e III)) — 1. Buone osservazioni sulla prosa italiana del Cinquecento, oltre che nel citato libro del D'Ovidio, nelle *Lettere critiche* del Bonghi. Sulla prosa italiana in generale, e specialmente su quella del Rinascimento, vedi altresì G. Barzellotti, *Dal Rinascimento al Risorgimento,* 2.ª ediz. Palermo 1910, p. 220 sgg. e cfr. O. Bacci, *Prosa e prosatori,* Palermo 1907. — 2-5. Sui caratteri profondi della *Storiografia del Rinascimento.* B. Croce, *Intorno alla storia della storiografia,* cap. IV, nella *Critica,* XI, 1913, — 2. M. Lupo Gentile, *Studi sulla storiografia fiorentina alla Corte di Cosimo I de' Medici,* Pisa 1905. G. B. Adriani, *Istoria de' suoi tempi,* Prato 1872. Gius. Mondaini, *La storia dei suoi tempi di G.*

B. Adriani, Firenze 1905. J. Nardi, *Istorie della città di Firenze,* ed. A. Gelli, Firenze 1858, voll. 2. A. Pieralli, *La vita e le opere di J. Nardi,* I. *La biografia e le opere minori,* Firenze 1901; cfr. F. Pintor, nel *Giorn. storico,* XLI, 113 sgg. B. Varchi, *Storia fiorentina,* ed. G. Milanesi, Firenze 1857, voll. 3. Guido Manacorda, *B. Varchi: l'uomo, il poeta, il critico,* Pisa 1903. M. Lupo Gentile, *Sulle fonti della Storia fiorentina di B. Varchi,* Sarzana 1906. — **3.** P. F. Giambullari, *Della Istoria d'Europa libri sette,* ed. A. Gotti, Firenze, 1864. G. Kirner, *Sulla storia dell'Europa di P. F. G.,* Pisa 1889. E. Mele, *Le fonti spagnole della Storia d'Europa del Giambullari,* nel *Giorn. storico,* LIX, 1912. C. Valacca, *La vita e le opere di m. P. F. Giambullari,* Parte I: 1495-1541, Bitonto 1898. B. Davanzati, *Le opère,* ed. E. Bindi, Firenze 1852, voll. 2. A. S. Barbi, *Una lettera di B. Davanzati e il suo volgarizzamento di Tacito,* Firenze 1897. — **4.** La *Storia* del Bembo, nelle edizioni delle *Opere.* C. Lagomaggiore, *L'Istoria viniziana di m. P. Bembo,* nel *Nuovo Arch. Veneto,* N. S., VII sgg. *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il sec. XVI,* raccolte, annotate e edite da E. Albèri, Firenze 1839-63, voll. 15. Una nuova raccolta di codeste *Relazioni* (secc. XVI-XVIII) ha cominciato a pubblicare A. Segarizzi negli *Scrittori d'Italia* del Laterza; finora i quattro primi volumi, Bari 1912-16. Willy Andreas, *Die venezianischen Relazionen und ihr Verhältniss zur Kultur der Renaissance,* Lipsia 1908. U. Cotignoli, *Uberto Foglietta,* nel *Giorn. storico e lett. della Liguria,* VI, 1905. C. Porzio, *Opère,* ed. C. Monzani, Firenze 1855. F. Torraca, *C. Porzio,* nel vol. *Scritti critici,* Napoli 1907. — **5.** P. Giovio, *Historiae sui temporis,* Firenze, Torrentino, 1550-52 in due parti. V. Cian, *Di P. Giovio poeta fra poeti,* nel *Giorn. storico,* XVII, 1891. Sulle *Historiae* del Giovio i citati *Studi sulla storiografia fiorentina* di M. Lupo Gentile, p. 47 sgg. — **6.** G. Pennesi, *Pietro Martire di Anghiera e le sue relazioni sulle scoperte oceaniche,* nella *Raccolta di docum. e studi pubbl. dalla R. Commissione colombiana,* P. V, vol. II, Roma 1894. A. Del Piero, *Della vita e degli studi di G. B. Ramusio,* nel *Nuovo Arch. Veneto,* N. S., vol. IV, P. II (1902). *Lettere edite ed inedite di F. Sassetti,* a cura di E. Marcucci, Firenze 1855. Mario Rossi, *Un letterato e mercante fiorentino del secolo XVI, F. Sassetti,* Città di Castello 1899. — **7.** M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia,* ed. R. Fulin, Venezia 1883. *I Diari,* per cura della R. Deputazione Veneta di storia patria, Venezia 1877-1903. G. De Leva, *M. Sanuto il giovane e le opere sue,* Venezia 1888. — **8.** M. Barbi, *Degli studi di V. Borghini sopra la storia e la lingua di Firenze,* nel *Propugnatore,* N. S., vol. II, P. II, 1889. A. Legrenzi, *Vincenzo Borghini,* Udine 1910. S. Ammirato, *Storia fiorentina,* Firenze 1641. U. Congedo, *La vita e le opere di S. Ammirato,* Trani 1904. — **9-11.** Sulle biografie e sulle autobiografie, J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento,* 2.ª ediz., Firenze 1899-901, II, 60 sgg. — **9.** *Le opere di G. Vasari,* per cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, voll. 9. Una scelta delle *Vite* annotata da G. Urbini, Torino, Paravia, 1898; un'altra, annotata da N. Tarchiani, nella *Bibliot. scolastica Sansoni.*

U. Scoti-Bertinelli, *G. Vasari scrittore,* Pisa 1905. — **10-11.** *Vita di B. Cellini testo critico con introduzione e note* per cura di O. Bacci, Firenze 1901; e del Bacci stesso un'edizione scolastica con note storiche, di lingua e di stile, Firenze, Sansoni, 1902. E. Plon. *B. Cellini orfèvre, medailleur, sculpteur,* Parigi 1883. O. Bacci, *Il Cellini prosatore,* nella *Rass. Nazionale* del 16 ottobre 1896. T. Parodi, *La Vita del Cellini,* nel vol. *Poesia e letteratura,* Bari 1916. — **12.** G. B. Passano, *I novellieri ital. in prosa indicati e descritti,* 2.ª ediz., Torino 1878, voll. 2. — **13.** *Le Cene di A. F. Grazzini detto il Lasca,* per cura di C. Verzone, Firenze 1890. Otto novelle del Lasca, nella scelta di scritti di lui curata da R. Fornaciari, Firenze Sansoni, 1912. — **14.** *Le Piacevoli Notti di G. F. Straparola,* ed. G. Rua, 2 voll., Bologna 1898-1908. G. Rua, *Le « Piacevoli Notti » di G. F. S., Ricerche,* Roma 1898. — **15.** Gli *Ecatommiti* del Giraldi ristampati più volte; p. es., nella *Raccolta di Novellieri italiani* dei Pomba di Torino. G. Bertino, *Gli Hecatommithi di G. B. Giraldi,* Sassari 1903. — **16.** *Le opere di A. Firenzuola,* ed. B. Bianchi, Firenze 1848, voll. 2. A. Firenzuola, *Prose scelte,* con commento di S. Ferrari, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. G. Fatini, *A. Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento,* Cortona 1907. E. Ciafardini, *A. Firenzuola,* e *I Ragionamenti di A. F.,* nella *Riv. d'Italia* rispettivamente del luglio e del dicembre 1912. — **17-19.** M. Bandello, *Le novelle* a cura di G. Brognoligo, Bari 1910-12, in 5 voll. *(Scrittori d'Italia).* M. Bandello, *Quaranta novelle scelte aggiuntavi Giulietta e Romeo di Luigi da Porto* a cura di F. Picco con utili cenni bio-bibliografici, Milano, Sonzogno, 1911. E. Masi; *M. Bandello o Vita italiana in un novelliere del Cinquecento,* Bologna 1900. D. Morellini, *M. Bandello novellatore lombardo,* Sondrio 1900. F. Picco, *I viaggi e la dimora del B. in Francia,* nella miscellanea *Scritti varii in onore di R. Renier,* 1912. T. Parodi, *Le novelle del B.,* nel vol. *Poesia e letteratura,* Bari 1916. — **20-21.** B. Castiglione, *Il Cortegiano* con commento di V. Cian, 2.ª ediz., Firenze 1910, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. C. Martinati, *Notizie storico-bibliografiche intorno al co. B. C.,* Firenze 1890. Chi voglia formarsi un'idea della vita cortigiana nel Rinascimento, legga il vol. di A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino Isabella d'Este ed Isabella Gonzaga,* Torino 1893. — **22.** F. Fiorentino, *P. Pomponazzi. Studi storici sulla scuola bolognese e padovana nel sec. XVI,* Firenze 1868. Lo stesso, *B. Telesio ossia studi storici sull'idea della natura nel Risorgimento italiano,* Firenze 1872-74. D. Berti, *Giordano Bruno da Nola. Sua vita, sua dottrina,* 2.ª ediz., Torino 1889. G. Gentile, *G. Bruno nella storia della cultura,* Palermo 1907. — **23.** Gio. Della Casa, *Opere,* Venezia 1728, voll. 5, colle *Notizie* biografiche di G. B. Casotti. Gio Della Casa, *Prose scelte* con commento di S. Ferrari, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. *Il Galateo* con introduzione e commento di C. Steiner, Milano, Vallardi, 1910. L. Campana, *Monsignor G. d. C. e i suoi tempi,* negli *Studi storici* del Crivellucci, vol XVI, 1907 sgg. — **24.** *Trattati d'amore del Cinquecento,* Bari 1912. *Trattati del Cinquecento sulla donna,* Bari 1913: ambedue i voll. a cura di G. Zonta, negli *Scrittori d'Italia.* M. Rosi,

Scienza d'amore. Idealismo e vita pratica nei trattati amorosi del Cinquecento, Milano 1904. L. Savino, *Di alcuni trattati e trattatisti d'amore della prima metà del sec. XVI,* negli *Studi di letterat. ital.* del Percopo, IX, 1912. Sugli *Asolani* del Bembo, vedi Gaspary, *Storia,* vol. II, P. II, cap. XXIII. E. Bottari, *Sui dialoghi di Sperone Speroni,* Cesena 1878. A. Fano, *Sp. Speroni,* parte I: *La vita,* Padova 1909. — **25**. *Le opere di G. B. Gelli,* per cura di A. Gelli, Firenze, 1855. *La Circe e i Capricci del Bottaio* con commento di S. Ferrari, nella *Bibliot. Scolastica* del Sansoni. G. B. Gelli, *Scritti scelti* con introduzione e note di A. Ugolini, Milano, Vallardi, 1906. A. Ugolini, *Le opere di G. B. Gelli,* Pisa 1898. C. Bonardi, *G. B. Gelli e le sue opere,* vol. I, Città di Castello 1899. — **26**. *I Marmi di A. F. Doni,* per cura di P. Fanfani, colla vita dell'autore scritta da S. Bongi, Firenze 1863, voll. 2. — **27-30**. J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento,* Bari 1905. C. Trabalza, *La critica letteraria dai primordi del Rinascimento all'età nostra,* Milano, Vallardi, in corso di pubblicazione nella *Storia dei generi letterari.* — **28**. M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI,* Firenze 1890. — **29**. L'*Ercolano* del Varchi fu ristampato più volte, per es. nel vol. II delle *Opere di B. Varchi,* Trieste 1859. C. Marconcini, *L'accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario,* Pisa 1910. Anche per gli studi dei fiorentini intorno alla lingua, vedi le opere citate nella bibliografia dei §§ 9-12 del cap. VI. — **30**. T. Sandonnini, *L. Castelvetro e la sua famiglia,* Bologna 1892. G. Cavazzuti, *L. Castelvetro,* Modena 1903. A. Fusco, *La poetica di L. Castelvetro,* Napoli 1904. M. Sterzi, *Studi sulla vita e sulle opere di A. Caro,* negli *Atti e Mem. d. Deputaz. di st. patria per le Marche,* N. S., voll. V, 1909, VI, 1910-11, e *A. Caro inviato di P. L. Farnese,* nel *Giorn. Storico,* LVIII, 1911. A. Caro, *Opere* a cura di V. Turri, vol. I, Bari 1912 *(Scrittori d'Italia).* A. Caro, *Prose scelte* pubbl. e illustrate da M. Sterzi, Livorno 1909. Un'altra scelta di *Scritti* del Caro commentati da E. Spadolini con un'eccellente introduzione di V. Cian su *La vita e le opere di A. Caro,* nella *Bibliot. di classici ital.* del Vallardi, Milano 1912. — **31**. *Orazioni scelte del sec. XVI,* ridotte a buona lezione e commentate da G. Lisio, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. C. Ori, *L'eloquenza civile italiana nel sec. XVI,* Rocca S. Casciano 1907. Sull'eloquenza del Guidiccioni, E. Chiorboli, *G. Guidiccioni,* Jesi 1907, p. 87 sgg. Per l'oratoria sacra, Ch. Dejob, *L'influence du Concile de Trente,* ecc., p. 109 sgg. F. Barbieri, *La riforma dell'eloquenza sacra in Lombardia operata da S. Carlo Borromeo,* nell'*Arch. stor. lomb.,* S. IV, vol. XV, 1911. — **32**. L. A. Ferrai, *Lorenzino de' Medici e la società cortigiana del Cinquecento,* Milano 1891. L'*Apologia,* con note storiche e filologiche di G. Lisio, nel volume di *Orazioni* citato poco fa. — **33**. Una bibliografia degli epistolari del Cinquecento, nella *Biblioteca dell'eloquenza ital.* di G. Fontanini con le note di A. Zeno, Venezia 1753, I, 159 sgg. Una bella scelta delle lettere del Caro nelle antologie de' suoi scritti, citate qui al § 30. Un'eccellente ristampa delle *Lettere* di P. Aretino ha iniziato F. Nicolini negli *Scrittori d'Italia:* finora il primo e il secondo libro, Bari 1913-16.

CAPITOLO XII

Torquato Tasso

1. La nascita e la gioventú di Torquato fino al 1562. — **2.** Il *Rinaldo* e il concepimento della *Gerusalemme*. — **3.** La vita del Tasso dal 1562 al 1575. — **4.** Il Tasso al servizio di Alfonso II. L'*Aminta*. — **5.** Le idee del Tasso sul poema eroico e il compimento della *Liberata*. — **6.** La revisione. — **7.** La vita del Tasso dal 1575 al 1579. — **8.** Le cause della sua prigionia. — **9.** Il Tasso a S. Anna. — **10.** Le prime edizioni della *Liberata*. — **11.** L'argomento della *Liberata*. — **12.** Le fonti e la natura del poema. L'elemento epico. — **13.** Il romanzo, l'elegia e l'idillio nella *Liberata*. — **14.** Lo stile, la lingua e la verseggiatura. — **15.** Le polemiche intorno alla *Gerusalemme*. — **16.** Le liriche del Tasso. — **17.** I dialoghi. — **18.** Le lettere. — **19.** La liberazione di Torquato e gli ultimi anni della sua vita. — **20.** Il *Torrismondo*. — **21.** La *Conquistatà*. — **22.** Il *Mondo creato*. — **23.** La morte del Tasso. — **24.** Conclusione.

La nascita del Tasso.

1. Sul principiare del 1544 Bernardo Tasso, l'autore dell'*Amadigi* (vedi pag. 180 sgg.). lasciava i cari ozi sorrentini e la domestica quiete per seguire il suo signore Ferrante Sanseverino, prima al campo in Piemonte — era novamente scoppiata la guerra tra Francesco I e Carlo V — e poi in Fiandra. Durante la sua assenza, l'11 marzo di quell'anno, la moglie Porzia de' Rossi gli diede alla luce Torquato, nel quale si rinnovò il nome del secondogenito morto in fasce. Primogenita di quell'unione era una figliuola, Cornelia.

Tornato a casa, Bernardo nell'estate del '45 trasferí sé e la famiglia a Salerno per essere piú pronto al suo ufficio; ma non poté godersi a lungo i vezzi del piccino, perché due anni dopo, essendo il principe andato ambasciatore del popolo napoletano a Carlo V per ottenere la revoca del decreto che istituiva a Napoli l'Inquisizione, egli dovette rag-

giungerlo ad Augusta. Fu questa la prima radice delle sventure di Bernardo, che travolto nella disgrazia del Sanseverino, ebbe, come sappiamo, bando dal territorio dell'Impero nel 1552. Torquato era allora con la madre e la sorella a Napoli, dove fin dal '50 il padre li aveva condotti a dimorare, e vi frequentava le scuole dei Gesuiti, mentre sulla sua educazione vigilava, istitutore domestico, don Giovanni d'Angeluzzo « prete vecchio e uomo dabbene ». L'amorosa Porzia piangeva esule il marito e doveva patire coi fratelli per il possesso della sua dote; un'ombra di mestizia scendeva dalla melanconia della casa sull'anima impressionabile del tenero fanciullo.

La gioventù del Tasso fino al 1562

A dieci anni questo lasciò Napoli per recarsi a vivere con Bernardo a Roma, dove seguitò gli studi sotto la guida paterna. La separazione dalla madre, che non aveva potuto accompagnarglisi per non perdere il suo, lo commosse profondamente, e l'immagine di quel triste momento, rimastagli fitta nel cuore per sempre, dovette riaffacciarsi dolorosa alla sua memoria di fanciullo precoce, quando nel 1556 giunse a Roma la notizia della morte di Porzia. Dopo un breve soggiorno a Bergamo presso i parenti paterni fra gli ultimi mesi del '56 e i primi del '57, Torquato si riunì di nuovo col padre, ma non più a Roma, bensì alla corte di Guidobaldo II della Rovere, presso il quale Bernardo aveva intanto preso servigio. E là, alla scuola dei maestri stessi del principe Francesco Maria, nella consuetudine di letterati e di gentiluomini, venne educando il pronto suo ingegno alla poesia e imparò le costumanze e le cerimonie del vivere cortigiano. Nella primavera del 1559 pose stanza, sempre col padre, a Venezia, e l'anno dopo fu da lui mandato all'Università di Padova affinché vi desse opera allo studio delle leggi.

Ma altre erano le inclinazioni del giovinetto, e Bernardo non si mostrò lungamente restío ad assecondarle; cosí che Torquato poté sul principio dell'anno accademico 1561-62 iscriversi ai corsi di filosofia e d'eloquenza. Questa era la sua via. Anima assetata d'idealità e vaga di gloria, egli si sentiva attratto dal fascino dell'arte e già aveva fatto le prime prove nella poesia componendo sonetti e madrigali,

allorchè per il conforto d'amici letterati mise mano (1560-61) ad un poema, il *Rinaldo,* che, assenziente il padre del poeta, vide la luce per la stampa negli ultimi mesi del 1562. Torquato passava di poco i diciott'anni.

2. Era il tempo, sappiamo (pag. 183), in cui venuto a noia per il lungo uso il poema romanzesco di tipo ariosteo e fallito il tentativo classico del Trissino, i letterati s'adoperavano a ricercare nuove forme di poesia narrativa. Il Tassino si propose d'attenersi ai precetti d'Aristotile, non sí strettamente però da togliere ai lettori il diletto della varietà; e narrò in dodici canti in ottave le giovenili imprese di Rinaldo da Montalbano. — Bramoso di emular la gloria d'Orlando, Rinaldo lascia l'avito castello in cerca d'avventure; incontra per via Clarice, sorella d'Ivone re di Guascogna, e se ne innamora; doma il cavallo Baiardo, atterra guerrieri e giganti, rompe incantesimi, combatte e vince mostri e in gran parte di queste imprese ha compagno Florindo, pastorello innamorato, cui Carlo Magno arma cavaliere e che alla fine è riconosciuto discendente da nobil progenie romana. La regina di Media, Floriana, vaghissima giovinetta, trattiene Rinaldo per alcun tempo nella sua reggia e gli fa dimenticare Clarice; ma egli è richiamato da un sogno all'antico amore, e superati altri pericoli, vinti i rivali e resi vani gli intrighi dei perfidi Maganzesi, celebra infine le nozze desiderate. *Il Rinaldo.*

Dai poemi romanzeschi Torquato derivò dunque il piú della materia e li imitò anche nella copia e nella varietà degli episodi; ma prese a trattare d'un sol cavaliere, restringendo, per quanto era possibile, tutti i suoi fatti in un'unica azione e tessendo il poema non mediante intrecciati racconti, come avevano fatto l'Ariosto e suo padre Bernardo, ma con perpetuo e non interrotto filo. Inoltre si studiò di dare all'opera la gravità dell'epopea classica e lasciò da parte gli esordi e tutte quelle moralità dove il poeta parla in sua propria persona. In tal guisa egli tentò di conciliare il vario coll'uno, il diletto del lettore coll'osservanza delle regole, e di far ciò che Bernardo avrebbe voluto, se vinto dai gusti del pubblico e del principe, non avesse seguito altra via.

Come troppi altri, anche il Tassino fallí all'intento, perché quelle romanzesche avventure, ancorché d'un unico eroe, mal s'adattano alle leggi dell'epopea, e le infinite prove di Rinaldo, infilzate l'una dietro all'altra senza un'intima e necessaria ragione di collegamento, non bastano a destare e tener viva la curiosità del lettore. Povera è l'invenzione, e i caratteri dei personaggi sono disegnati debolmente, senza rilievo. Tuttavia nei particolari il *Rinaldo* ha pregi non comuni; nei luoghi idillici, come per esempio nel racconto degli amori di Rinaldo e Floriana (IX), brillano lampi di poesia vera e sentita; le descrizioni di battaglie, d'armi, di cavalli sono spesso d'una plastica e leggiadra evidenza; lo stile, se ne togli qualche ricercatezza o giochetto rettorico, è agile, vivo, spigliato; il verso sempre facile ed armonioso.

Il concepimento della *Gerusalemme.*

Col *Rinaldo* Torquato venne addestrandosi alla maggiore sua opera, alla quale già fin d'allora cominciava a rivolgere il pensiero. La crescente baldanza dei Turchi, che avevano invaso l'Ungheria e facevano frequenti incursioni sulle coste italiane, uccidendo o traendo prigionieri gli abitanti, teneva allora in continua agitazione il mondo cristiano e specialmente l'Italia. Dalla necessità della difesa, dal sentimento religioso ravvaloratosi, dallo spirito cavalleresco non ancora spento, germogliavano disegni di nuove crociate, e Torquato stesso nel dedicare il *Rinaldo* al cardinale Luigi d'Este incorava il prelato alla santa impresa, promettendo di farsi cantore delle sue glorie. Per mezzo alle lunghe tergiversazioni, alle doppiezze, ai tentennamenti della diplomazia si veniva preparando la lega che doveva vincere, pur troppo invano, a Lepanto. In tali condizioni, s'intende di leggieri come le menti dovessero essere tratte a ripensare le grandi spedizioni medievali contro gl'infedeli, e non può destar meraviglia che piú d'un poeta nel tempo stesso vagheggiasse come argomento fecondo e opportuno la prima crociata. Il giovane Tasso, che nelle sue gite infantili al convento della Cava dei Tirreni era forse rimasto commosso dai fantasiosi racconti aleggianti intorno alla tomba di papa Urbano, e che aveva trepidato col padre per la sorella Cornelia, salvatasi quasi per miracolo dalla schiavitù turchesca (1558), concepí anch'egli

quell'idea, e forse prima ancora di dar compimento al *Rinaldo,* scrisse un primo libro *Del Gierusalemme*, dedicato a Guidobaldo duca d'Urbino; centosedici ottave, delle quali non poche ritornano quasi identiche nei primi tre canti della *Liberata.*

La vita del Tasso dal 1562 al '75.

3. Pubblicato il *Rinaldo,* Torquato passò a Bologna per seguitarvi gli studi; ma un anno dopo o poco piú (gennaio 1564) essendo stato accusato, forse a ragione, d'avere scritto certa mordace *pasquinata* contro scolari, professori e altre persone cospicue, dovette fuggire di là, e dopo un breve soggiorno nel Modenese tornò a Padova, dove lo chiamavano gli inviti affettuosi di Scipione Gonzaga. Con questo giovane principe, ingegnoso e colto — sarà più tardi patriarca di Gerusalemme e cardinale (1587) — il Tasso, suo coetaneo, aveva stretto amicizia fin dalla sua prima dimora a Padova e mantenne poi sempre relazioni cordiali. Allora, nel '64, egli entrò a far parte col nome di Pentito dell'Accademia degli Eterei, che il Gonzaga aveva di fresco fondata, vi lesse le rime d'amore o d'occasione che veniva componendo, e forse vi disputò intorno a questioni d'arte poetica, mentre nell'Università continuava gli studi filosofici. Terminati i quali nell'estate del '65, fu assunto pochi mesi dopo al servigio del cardinale Luigi d'Este. Nell'ottobre pose sua stanza a Ferrara, nella città che doveva ospitarlo con piú o meno lunghi intervalli circa un ventennio, e dove lo aspettavano poche sodisfazioni e assai piú disinganni e dolori.

Il Tasso a Ferrara.

Nella casa del cardinale il Tasso non aveva nessun officio determinato e riceveva un trattamento, se non lauto, sufficiente e proporzionato a quello degli altri familiari. Le assenze del suo signore, gli concedevano una grande libertà, della quale approfittava per attendere a' suoi studi e fare frequenti gite a Mantova. Ivi dimorava, come sappiamo, suo padre, al cui letto di morte dovette accorrere nel 1569; ivi lo attraeva anche l'amore, cominciato nelle vacanze del '64, per una nobile giovinetta, Laura Peperara. Intanto a Ferrara egli strinse relazione coi gentiluomini, con le dame, coi letterati della corte ducale; si guadagnò la protezione della sorella di Alfonso II, Lucrezia, che andata sposa a Francesco

Maria della Rovere (1570), lo volle poi piú volte presso di sé a Pesaro, a Urbino, a Casteldurante; fu ammesso nell'Accademia ferrarese, dove sostenne certe *Conclusioni amorose* e lesse piú volte orazioni, versi, commenti; si venne insomma acquistando un posto segnalato in quella società elegante e colta. Nell'ottobre del 1570 andò a Parigi col seguito del cardinale ed ebbe forse occasione di conoscere alcuni letterati francesi, tra gli altri il Ronsard. Colà si trattenne solo pochi mesi e nell'aprile del 1571 era di nuovo a Ferrara, libero, qual che ne sia stata la vera ragione, dalla servitù del cardinale. Ma poco tempo dopo passò à quella del duca Alfonso, tra' cui stipendiati fu iscritto regolarmente nel gennaio del 1572 con un assegno mensile di cinquantotto lire marchesane (circa cento delle nostre), oltre al vitto per sé e per un servo.

Il Tasso al servizio d'Alfonso II.

4. Gli anni dal 1572 al '74 furono senza dubbio i piú felici, forse i soli felici della vita di Torquato. Giovane, fervido d'entusiasmo e d'illusioni, pronto ai palpiti del sentimento, con un'ombra di melanconia soave, la poesia gli fioriva nell'anima. Intorno gli sorrideva con tutti i suoi allettamenti la corte, dov'egli s'aggirava nella sua alta e snella figura, gradito e festeggiato per i modi cortesi, per la perizia delle arti cavalleresche, per l'eleganza della sua facile vena di poeta. Per ingraziarsi Giambattista Pigna, primo ministro del duca, verseggiatore corretto e dotto uomo in istoria e filosofia, commentò tre canzoni di lui sull'amor divino, composte in lode d'una gentildonna, che fanciulla aveva pure scaldato il cuore di Torquato (nel 1561 a Padova), Lucrezia Bendidio Machiavelli. Il duca stesso lo aveva carissimo; lo conduceva seco nelle villeggiature, ai bagni, nei viaggi; apprezzava assai l'abilità del suo familiare nel dirigere feste di corte e con piacere lo ascoltava recitare i suoi versi.

L'*Aminta*.

Per una di queste feste appunto il Tasso compose l'*Aminta*, che fu recitato ai 31 di luglio del 1573 nell'isoletta del Belvedere sul Po, luogo di delizia degli Estensi poco lontano da Ferrara.

Semplicissimo il soggetto sceneggiato dal giovane poeta. Aminta, pastore di stirpe divina, ama Silvia, che tutta dedita

al servigio di Diana, lo fugge e disprezza; né a vincer la crudeltà della bellissima ninfa vale ch'ei la liberi dall'attentato d'un satiro villano. Sennonché, sparsasi la falsa notizia della morte di lei, il pastore disperato si precipita da una rupe e Silvia apre all'amore il cuore commosso dalla pietà, talché ella diviene sposa di Aminta, rimasto illeso nella caduta.

Il dramma si apre con un prologo in persona d'Amore ispirato da un celebre idillio di Mosco, e si chiude con un epilogo recitato da Venere cercante il figliuolo fuggitivo; cinque cori, che via via raccolgono in massime generali le impressioni dell'azione, tengono dietro rispettivamente agli atti; il metro è in gran parte l'endecasillabo sciolto, ma nei luoghi piú passionati vi si mescolano alla spicciolata o in serie abbastanza lunghe i settenari, e libera da leggi fisse risuona vagamente la rima. Il tenue filo dell'azione si svolge con piena naturalezza per scene ed episodi in tal modo atteggiati, che l'*Aminta* ne acquista aspetto di dramma regolare senza perdere della sua bella semplicità. L'idealizzazione del costume pastorale, già operata dai bucolici antichi, è qui soffusa d'un sentimento tutto moderno di soave voluttuosa melanconia, che non è il men vivo tra gli allettamenti di questo singolarissimo gioiello della nostra letteratura. Qua e là sono reminiscenze di concetti e d'immagini dei Greci e dei Latini; anzi, tutto un episodio è tolto di peso dagli *Amori di Clitofonte e Leucippe* d'Achille Tazio; ma l'ispirazione piú efficace viene dall'anima appassionata del poeta, che nella freschezza della sua gioventú s'esalta nella rappresentazione d'un mondo ideale e in una piú lirica che drammatica apoteosi dell'amore. Quella rappresentazione, non ostante l'apparente semplicità, ha tutte le squisitezze d'uno spirito assuefatto al vivere cortigiano — cui Torquato velatamente descrive e celebra — e rivela nel poeta una visione fantastica delle cose, elegante, fine, piena di molle e soave musicalità.

5. Nel 1574 il Tasso cominciò con nobiltà di verso, ma con troppa enfasi rettorica, una tragedia, *Galealto re di Norvegia*, che per allora non condusse oltre alla seconda scena del secondo atto. Sul principio dello stesso anno ebbe anche la lettura della Sfera e d'Euclide nello Studio; ma la sua

La *Gerusalemme liberata.*

principale occupazione in quel tempo fu il poema intorno alla prima crociata.

Le idee del Tasso sul poema eroico.

Innanzi al 1570 egli ne aveva già scritti parecchi canti, riformando e seguitando il giovenile abbozzo *Del Gierusalemme*. Dubitoso, ad un certo punto, sulla via che gli convenisse percorrere, s'era anche fermato lungamente a meditare intorno alle ragioni dell'arte, dacché il tempo felice in cui l'ispirazione e il gusto individuale rifoggiavano con libera spontaneità le forme date dalla pratica tradizionale, era pur troppo passato, e il poeta doveva piegarsi al giogo della critica.

Da quelle meditazioni erano usciti i tre *Discorsi dell'arte poetica,* nei quali il Tasso tratta della materia conveniente al poema eroico, dell'arte con che questa ha da essere disposta e formata, e degli ornamenti stilistici che ad essa s'addicono. L'argomento, egli pensava, si deve togliere da istorie di religione tenuta vera da noi (la cristiana o l'ebraica), affinché il meraviglioso possa andar congiunto col verosimile; da storie di secolo non molto remoto né molto prossimo alla memoria nostra, e non di tanta autorità che siano inalterabili. La materia poi « deve essere tanta, e non piú, che possa da l'artificio del poeta ricever molto accrescimento, senza passare i termini della convenevole grandezza ». E gli balenava alla fantasia l'idea d'un poema « nel quale, quasi in un piccolo mondo, qui si *leggessero* ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si *trovassero* concilii celesti ed infernali; là si *vedessero* sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli »; di un poema che, non ostante codesta varietà di materia, fosse uno, e una avesse la forma e la favola, e in cui le cose tutte fossero siffattamente connesse e collegate che « una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto *ruinasse* ».

Il concetto fondamentale era dunque quello che aveva presieduto alla composizione del *Rinaldo,* l'accordo tra la varietà del romanzo e l'unità dell'epopea; ma ora la mente

piú matura concedeva all'epopea il predominio nella scelta della materia principale e nell'orditura, e le asserviva il romanzo non pur come ispiratore d'invenzioni episodiche, ma come modello d'artifici (l'intreccio) determinativi d'una coerente unità.

Il compimento della *Gerusalemme.*

Nella quiete di spirito e negli ozi di che poté godere nei primi anni del suo servizio presso il duca, il Tasso riprese, secondo questi criteri, il suo lavoro. Rifatti o ritoccati i canti composti dianzi; introdotto al luogo d'un Ubaldo conte dell'Umbria, che in quelli appariva, il leggendario Rinaldo d'Este, per averne appiglio alle solite lodi; mutata la dedica, non piú a Guidobaldo della Rovere, ma ad Alfonso II d'Este, egli continuò il suo poema e gli diede compimento nell'aprile del 1575. Nell'estate successiva lo veniva leggendo al duca e alla principessa Lucrezia. Intanto era cominciata, per volere del poeta, quella tormentosa revisione che gli avvelenò la vita per due anni (1575-76).

La revisione.

6. Se durante la composizione egli s'era piacevolmente abbandonato all'ispirazione della sua fantasia nudrita di letture varie e di vive impressioni, moderandola e reggendola secondo i dettami della critica, ora, a poema compiuto, gli s'affacciava pauroso il problema del successo. Avrebbe voluto conseguire l'applauso degli uomini mediocri, che leggono per diletto, e insieme l'approvazione dei retori, e non incappare nelle censure degli inquisitori, occhiuti strumenti della reazione cattolica. Spirito per natura irresoluto, fatto piú trepidante e sensitivo dalle tristi vicende della fanciullezza, aveva per di piú redato dal padre quella scarsa fiducia nelle proprie forze e nel proprio giudizio, di che Bernardo aveva dato prova nelle correzioni dell'*Amadigi* (pag. 182). Cosí per premunirsi contro i critici e accaparrarsi autorevoli sostenitori, andò chiedendo qua e là pareri e consigli, e pregò l'amico Scipione Gonzaga di rivedergli per intero il poema. Questi s'associò nell'opera delicata quattro dei maggiori letterati che allora fossero a Roma, Pier Angelio da Barga (vedi pag. 106), Sperone Speroni (vedi pagina 266), Flaminio de' Nobili, filosofo e grecista insigne, e Silvio Antoniano, uomo di rigidi costumi e di pietà esemplare, già

professore d'eloquenza nell'Archiginnasio romano; ed ebbe principio una lunga corrispondenza fra il Tasso e i revisori, nella quale il poema fu ampiamente discusso nel complesso e nei particolari.

Essi giudicavano imperfetta l'azione quantunque una, perché a condurla a compimento era *necessario* l'intervento di piú d'un personaggio; censuravano l'abbondanza degli episodi, degl'incanti, degli amori, e l'Antoniano voleva che il poeta levasse via tutto codesto per fare un poema da esser letto « non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache »; infine notavano nello stile e nell'elocuzione ricercatezze, artifici, ornamenti soverchi. Il Tasso difendeva l'opera sua: nel poema eroico l'azione dover essere una, ma poter essere una di molti, « talmente che oltre il principale, gli altri concorrano ancora come partecipi della vittoria »; gli amori e gli incanti esser materia per sé convenevolissima al poema eroico, e gli episodi del suo non essere né oziosi né fuori del verosimile e quindi legittimi, tanto piú che certi racconti dei cronisti li giustificavano; il soverchio d'ornamenti non esser « tanto difetto o eccesso de l'arte, quanto proprietà e necessità de la lingua ».

Ma le opposizioni dei censori mettevano nella mente del poeta dubbi penosi, dai quali, malsicuro com'era del suo giudizio, non gli veniva fatto di liberarsi. E si dibatteva in una sfibrante incertezza tra la fede nella bontà dell'ispirazione e le regole pedantesche della critica, tra l'amore alle vaghe creature della sua fantasia e la paura di veder proibito dall'Inquisizione il suo libro. Talvolta pare voglia con subita baldanza sostenere i suoi diritti d'artista e lasciar dire i censori; ma piú spesso si piega stremato e promette di correggere, d'amputare, di sopprimere, oppure cerca ripieghi, fino a pensar di rimuovere dai canti IV e XVI le stanze giudicate piú lascive, benché siano le piú belle, e di far stampare, affinché esse non si perdano affatto, quei due canti duplicati, per darli interi « a diece o quindici al piú de' piú cari e intrinseci padroni », e tronchi a tutti gli altri. Gesuitico ripiego, come l'allegoria cui di fatto ricorse per salvare gli amori e gli incanti.

Nello scrivere il poema il Tasso non aveva avuto altro intento, se non di fare una bella opera d'arte che piacesse ai dotti e desse agli altri il diletto stesso dei romanzi; ora invece sovrapponeva al primitivo un intento didattico, e nell'*Allegoria,* stesa nel giugno del 1576, attribuiva a tutta l'azione, agli episodi e a' personaggi un significato morale, come se la presa di Gerusalemme dovesse simboleggiare l'acquisto della felicità civile da parte dell'uomo cristiano. Ciò nondimeno nell'estate del '76 egli aveva deliberato di moderar la lascivia d'alcuni luoghi e di sacrificare certi episodi, che i censori giudicavano inopportuni per motivi d'arte o di religione. Ma d'attuare queste riforme impedí al Tasso — e fu ventura per l'arte — la terribile malattia che venne a grado a grado impossessandosi della sua mente.

La vita del Tasso dal 1575 al 79.

7. Già nell'inverno del 1575 egli cominciò a trovarsi male a Ferrara, ad avviare pratiche segrete per essere accolto dai Medici a Firenze, a vagheggiare l'idea di viver libero a Roma coi proventi dell'edizione del poema, a cercar pretesti per liberarsi dalla servitú degli Estensi. Gravi motivi di malcontento non aveva certamente; ma alcune piccole contrarietà (forse il non vedersi apprezzato come desiderava e si aspettava, ora che la grande opera era compiuta, e l'invidia e i dispetti di qualche cortigiano) s'ingrandivano in quella mente affaticata e proclive per natura alla malinconia. L'intenso lavoro intellettuale onde erano nati l'*Aminta* e in gran parte la *Gerusalemme,* aveva esaurito il poeta; la debolezza conseguente alle febbri che di quegli anni lo travagliarono, scemava la resistenza del suo organismo agli scatti del temperamento nervoso; le dispute fastidiose coi censori accrescevano il suo malumore. Vennero poi dissapori e questioni (non si sa bene di qual natura) con un Ercole Fucci; il Tasso a una mentita insolente e impertinente avuta da lui, rispose con uno schiaffo, e l'altro ne fece vendetta aggredendolo proditoriamente e assestandogli una bastonata.

Squilibrio mentale.

Intanto lo squilibrio mentale del povero Torquato s'era fatto e si faceva ogni dí piú manifesto. Alcune gite nel Veneto, a Roma, a Modena e la distrazione delle feste di corte

cui soprintese, gli diedero solo un passeggero sollievo. Era in lui una costante irresolutezza, un continuo dubbiare fra partiti vari sí in materia di poesia e sí nella vita; a periodi di scoramento profondo e di tristezza s'alternavano impeti di boria esagerata e scoppi d'allegrezza forzata: timori infondati, diffidenze, sospetti d'ogni genere conturbavano la sua mente. È una pietà seguire nelle lettere del Tasso stesso e nei documenti contemporanei il progressivo scombuiarsi di quella nobile intelligenza. Egli veniva perdendo il senso del valore delle proprie azioni e dei propri pensieri e ad ogni momento gli pareva d'esser caduto in fallo; vedeva dovunque nemici; era persuaso che vi fosse chi frugasse tra le sue carte, che le lettere gli fossero trafugate o intercettate; temeva d'essere avvelenato; aveva strane allucinazioni; la sua coscienza era fieramente tormentata da scrupoli religiosi. Nel giugno del '75 s'era recato a Bologna per consultarvi quell'Inquisitore; e di nuovo due anni dopo volle essere esaminato dall'Inquisitore di Ferrara; né l'assoluzione ottenutane valse a tranquillarlo.

La sera del 17 giugno del 1577, mentre sfogava con la duchessa Lucrezia i suoi timori e i suoi sospetti, credendosi spiato — e forse era vero — da un servo, gli tirò dietro un coltello. Povero Tasso! La manía religiosa e la manía di persecuzione, ond'era affetto, davano luogo ad eccessi di furia, sí che era necessario provvedere alla sicurezza sua e degli altri. Fu rinchiuso per qualche giorno in certi camerini del cortile ducale che servivano di prigione; poi il duca, che aveva a cuore la salute del suo familiare e lo faceva curare da' suoi medici, lo volle con sé nell'amena villa di Belriguardo; infine lo accolsero nel loro convento i frati di San Francesco a Ferrara. Ma la notte tra il 26 e il 27 luglio (1577) il Tasso, rotto un uscio, fuggí e, invano inseguito dai servi del duca, andò pellegrinando mendico giú per la penisola, finché arrivò a Sorrento, presso la sorella Cornelia, dove ebbe qualche mese di tregua.

Sennonché egli portava con sé il suo tormento e per mutar di luoghi non riusciva ormai a liberarsene. La vita di corte cui s'era assuefatto fin dai giovani anni, lo attraeva

con fascino irresistibile; gli tardava di por mano alla stampa del poema; ed eccolo di nuovo, nell'aprile del 1578, a Ferrara, riaccolto con benevolenza dal duca Alfonso. Non vi si trattenne a lungo; ai primi di luglio ne partiva all'improvviso e andava ramingo a Mantova, a Padova, a Venezia, a Pesaro e finalmente a Torino, dove s'acconciò presso il marchese Filippo d'Este, genero del duca Emanuele Filiberto. Fu per breve tempo; ché nel febbraio del '79 dopo aver fatto qualche pratica per il ritorno, ricompariva a Ferrara.

Si celebravano allora le nozze del duca con Margherita Gonzaga, sua terza moglie; la città era in festa, la corte affollata di principi forestieri. Il Tasso chiese un' udienza e non l'ottenne; fra quel trambusto nessuno badava a lui, mentre nel contrasto coll'allegrezza circostante il suo spirito afflitto s'esacerbava e conturbava sempre piú. La sera dell'11 marzo fu colto da un accesso di follia, e prima in casa di Cornelio Bentivoglio, poi nelle anticamere del castello proruppe in escandescenze e in violente invettive contro il duca, la sposa, le principesse estensi, contro tutti e tutto. Onde per ordine d'Alfonso fu condotto allo Spedale di S. Anna e messo alla catena in una delle celle al pianterreno destinate ai pazzi furiosi. Da quella casa del dolore l'infelicissimo poeta non aveva ad uscir libero se non sette anni piú tardi.

Le cause della prigionia.

8. Intorno alle cause della prigionia del Tasso si venne formando già nel secolo XVII una leggenda, alla quale diedero appiglio certe malsicure induzioni del suo primo biografo Giambattista Manso, e che fiorí rigogliosa fin quasi ai dí nostri, ispirando anche numerose opere d'arte. Innamoratosi perdutamente della principessa Leonora, sia che non fosse corrisposto, o che, pur corrisposto, non potesse sperare d'essere amante felice, egli si sarebbe lasciato andare ad atti e parole disdicevoli all'alta condizione di lei, e il duca, sdegnato, lo avrebbe fatto rinchiudere in carcere, dove Torquato sarebbe impazzito o quasi. Lo scambievole amore di Leonora e del Tasso fu soavemente idealeggiato e rappresentato con arte magnifica nel dramma del Goethe, che dal poeta nostro s'intitola; ma oggimai la critica ha dimostrato che Leonora non ebbe nessuna special simpatia verso il poeta, e questi,

almeno finché fu signore del suo intelletto, null'altro per lei che l'ossequio rispettoso del cortigiano.

Unica causa della sua clausura fu la malattia mentale, determinata dall'eccessiva fatica del pensiero, dal contrasto fra le illusioni e la volgare realtà e soprattutto da una naturale disposizione. Un amico tenerissimo del poeta giudicò « la sua prigionia piuttosto pietà che rigor di principe »; e per vero il duca facendolo rinchiudere, intese ad imporgli una cura continua e rigorosa che desse qualche speranza di guarigione. Tuttavia non s'ha a credere che amore verso il suo familiare lo movesse a quel provvedimento; anzi la freddezza che trapela da' suoi ordini, pur vantaggiosi al malato, e il suo trattare quel grande infelice, e avanti e dopo l'imprigionamento, senza nessun delicato e amorevole riguardo, lasciano pensare che il duca Alfonso agisse, piú che per altro, per comodo proprio, per evitare scenate e scandali in corte e fors'anche frenetiche esplosioni di galanteria cortigiana verso le principesse. S'aggiunga che Ferrara, dove fino a pochi anni prima Renata di Valois, moglie di Ercole II, aveva dato favore alle dottrine calvinistiche, non era in odore di santità presso la corte di Roma; cosí che gli scrupoli del Tasso intorno alla propria ortodossia e le accuse che formulava contro altri della corte, potevano facilmente alienare l'animo del pontefice dal duca, cui premeva invece di mantenerselo amico.

Il Tasso a S. Anna.

9. In S. Anna il Tasso fu per oltre un anno trattato assai duramente; né ciò, per quanto sia doloroso, può far meraviglia o provocare recriminazioni, chi pensi la condizione dei manicomi fin quasi ai dí nostri. Dal maggio del 1580 in poi il trattamento del recluso s'andò facendo migliore. Torquato era alloggiato in istanze decenti; il vitto gli era mandato dalla corte; poteva ricevere amici, letterati, artisti, principi, che frequentemente lo visitavano, e aveva anche facoltà d'uscire talvolta in compagnia d'un gentiluomo incaricato del pietoso ufficio.

Ma purtroppo non migliorarono le condizioni della sua salute. Soffriva di vapori alla testa e di dolori nervosi; gli s'indeboliva la vista; gli veniva mancando la memoria; non

poteva tener la mente *intenta* senza essere disturbato da *spiacevoli immaginazioni*; aveva sogni spaventosi e incubi; gli pareva di sentire fischi, tintinnii, sghignazzate schernevoli, strepiti indefiniti; gli sonavano gli orecchi d'alcuni nomi, ch'ei reputava di spiriti maligni invidiosi della sua quiete. Da ultimo credette proprio d'avere il diavolo intorno e che un folletto gli aprisse le casse, gli rubasse le carte, i denari, i guanti, e gli involasse d'innanzi le vivande. La monomania della persecuzione era divenuta in lui convinzione d'essere stato stregato e ammaliato. Talvolta, in ispecie nei primi tempi della reclusione, era colto da impeti e da accessi furiosi, cosí da minacciare e percuotere chi lo avvicinava. Ma aveva pure lunghi periodi di tranquillità, nei quali pareva che la luce tornasse a brillare in quella elevata intelligenza. Come accade nelle pazzie alternanti, quando le sue fissazioni gli davano tregua, egli parlava e ragionava come un sano, scriveva lunghe lettere e componeva opere di prosa e di poesia. Quale straziante contrasto!

Le prime edizioni della *Liberata*.

10. Fonte di gravi dolori al povero Tasso languente nell'ospedale di S. Anna fu anche la pirateria degli editori, che approfittarono della sventura del poeta per impossessarsi delle sue opere che correvano manoscritte, e metterle a stampa in malo modo senza neppur curarsi di dividere con lui i lauti guadagni.

Nel 1580 un Celio Malespini, letterato di qualche nome e furfante matricolato, dava fuori a Venezia il poema, scorretto e incompiuto, intitolandolo di suo capo *Il Goffredo*. Per riparare al malgoverno fattone dal Malespini, l'anno dopo Angelo Ingegneri ne procurava nel tempo stesso due nuove edizioni (Parma e Casalmaggiore) di su un manoscritto compiuto, ancorché privo delle ultime correzioni dell' autore e manchevole di qualche stanza e di qualche verso. In codeste due edizioni il poema reca in fronte per la prima volta il titolo con cui passò glorioso alla posterità, di *Gerusalemme Liberata*; titolo veramente non voluto dal Tasso, ma all'Ingegneri suggerito da molti passi dell'opera stessa e dal ricordo dell'esperimento trissiniano. Avvenuta cosí la pubblicazione e diffusosi il poema per il rapido moltiplicarsi delle ristampe, il Tasso diede il suo consenso (benché poi negasse d'averlo

dato) ad una nuova edizione che uscì infatti a Ferrara ancora nel 1581 per le cure amorose di Febo Bonnà e fu tosto riprodotta ivi stesso e in piú altri luoghi. Questa edizione ci offre il testo genuino della *Liberata* nell'assetto sostanziale e formale che il Tasso le aveva dato, prima che la vita raminga degli anni fra il 1577 e il '79 e la malattia gli togliessero l'agio di seguitarne e compierne la correzione.

L'argomento della *Liberata*.

11. Nella *Gerusalemme Liberata* il Tasso canta le imprese e le venture dell'esercito crociato nel sesto anno della guerra (terzo, secondo la storia) e precisamente « nei tre o quattro mesi » che precedettero all'espugnazione di Gerusalemme; canta la presa della città e la battaglia di Ascalona (agosto 1099), che fu coronamento della vittoria.

Al tornare della primavera i Crociati eleggono duce Goffredo di Buglione, e guidati da lui marciano fin sotto le mura di Gerusalemme, dove il re Aladino s'appresta alla difesa. Clorinda, forte guerriera pagana, esce a incontrare l'assalto di Tancredi, principe di sangue normanno, ma italiano di nascita; il quale, avendola un giorno veduta presso una fonte, la ama perdutamente e ora, riconosciutala, le scopre il suo amore. Ma li separa l'incalzare della mischia, nella quale Dudon di Consa, capo dei venturieri, cade trafitto dal circasso Argante.

Mentre Goffredo viene preparando le macchine per l'assedio, l'Inferno congiura a' danni dei Crociati. Il mago Idraote, re di Damasco, istigato dal demonio, manda al campo cristiano sua nipote Armida, fanciulla d'affascinante bellezza ed esperta d'ogni accorgimento e d'ogni frode. Ed ella infatti ottiene da Goffredo dieci campioni, che devono difenderla da simulati pericoli e che partono con lei, accompagnati da altri, sedotti dai vezzi dell'ingannatrice. Intanto anche il prode Rinaldo d'Este é partito dal campo, perché, avendo ucciso Gernando di Norvegia suo calunniatore, non vuole nella sua sdegnosa alterezza, sottostare al giudizio di Goffredo.

Argante, impaziente degli indugi, esce a sfidare i Cristiani e s'azzuffa con Tancredi. Al duello pon fine la notte, ed Erminia, la figlia del re d'Antiochia, che prigioniera un tempo del cavaliere normanno, s'era accesa d'amore per lui, esce dalla città, vestita delle armi di Clorinda, per andare a curare le

ferite di Tancredi. Ma poiché, assalita da un guerriero cristiano, ella fugge, Tancredi scambiandola per l'amata Clorinda, la rincorre, s'addentra in un bosco e cade egli pure nelle insidie d'Armida.

Così il campo cristiano ha perduto le migliori sue spade, mentre i nemici s'afforzano e attendono aiuti. A seguitare la tenzone con Argante prende il campo il vecchio Raimondo di Tolosa, che è ferito a tradimento da un dardo lanciato da un pagano per istigazione del demonio. La battaglia divien generale, e i Cristiani incalzati da Clorinda e dal terribile Argante, sgominati da una tempesta suscitata dall'Inferno sono costretti a riparare negli alloggiamenti. Giungono poco dopo tristi notizie: il soccorso danese è perito per via, e le armi di Rinaldo sono state trovate rotte e insanguinate. La discordia scoppia fra i Crociati e a stento il senno e l'autorità di Goffredo riescono a sedarla. Gli Arabi predoni guidati da Solimano, e poi Argante e Clorinda assaltano di notte il campo cristiano, che è ridotto a mal partito. Sennonché l'arcangelo Michele, mandato da Dio, caccia le potenze infernali pugnanti coi Pagani; il valore di Goffredo e d'altri duci ristora la sorte delle armi, e a rendere piena la sconfitta degli assalitori giungono improvvisi Tancredi e i campioni d'Armida, che Rinaldo, a torto creduto estinto, ha liberati dalla prigionia dell'incantatrice.

Goffredo, incoraggiato dalla vittoria, ordina l'assalto della città, che però riesce vano. Anzi la notte successiva Argante e Clorinda escono dalle mura e incendiano le macchine d'assedio dei Cristiani. Ma Clorinda, imbattutasi in Tancredi, che non la riconosce, è ferita da lui e muore dopo aver ricevuto il battesimo dall'amante suo, addolorato per l'involontaria uccisione. Invano i Crociati s'accingono a fabbricare nuove macchine, ché la selva dove si recano a far legna, è stata incantata dal mago Ismeno. Li tormenta anche una prolungata siccità, alla quale Dio impietosito pon fine, mandando una benefica pioggia. Siamo al canto XIV e ormai l'azione volge alla catastrofe. Una visione annuncia a Goffredo che solo Rinaldo potrà vincere gli incanti della selva; onde due cavalieri, Carlo il Danese e l'avveduto e scaltro Ubaldo,

sono inviati a richiamare l'alto campione, cui il duce supremo ha perdonato l'omicidio di Gernando. Saviamente diretti da Pietro l'Eremita e ammaestrati da un altro veggente, pervengono alle isole Fortunate, dove Rinaldo dimentico de' suoi doveri, vive fra le delizie del castello d'Armida, innamorata di lui. Rimproverato acerbamente, egli s'accompagna con loro, mentre Armida, disperata per l'abbandono, distrugge il castello e giurando vendetta parte alla volta del campo egizio.

Rinaldo, confessati i suoi peccati a Pietro l'Eremita e fornito di nuove armi, rompe gl'incanti della selva, e quando, costruite nuove macchine, si dà l'assalto alla città, egli è il primo a montare sulle mura. Gerusalemme è presa; resiste ancora la torre di David, dove s'è rinchiuso Aladino con Solimano. Tancredi uccide allora Argante in singolar tenzone; ma gravemente ferito, resta a giacere sul terreno privo di sensi. Lo soccorre e cura Erminia, che sopraggiunge, lasciato per amore di lui l'esercito egiziano. Questo affrontano i Cristiani due giorni dopo, e ha luogo l'ultima e risolutiva battaglia. Rinaldo e Goffredo fanno prodigi di valore; quegli uccide Solimano uscito a combattere fuor della torre, e vinti i campioni d'Armida, placa la fanciulla che non ha cessato d'amarlo; questi sventa una trama ordita contro di lui e abbatte Emireno, capo dell'oste nemica. Gli Egizi sono sgominati completamente. Intanto Raimondo di Tolosa, aiutato da Tancredi, ha ucciso Aladino e ha presa la Torre di David. La vittoria è piena: Goffredo, seguito dai suoi, entra nel tempio di Gerusalemme,

E qui l'arme sospende e qui devoto
Il gran sepolcro adora e scioglie il voto.

Le fonti e la natura del poema.

12. Cosí il Tasso attuò l'idea, che vedemmo da lui esposta nei giovenili *Discorsi dell'arte poetica* e difesa nelle dispute coi revisori, d'un poema che insieme conciliasse l'unità dell'epopea colla varietà dilettosa del romanzo. Egli derivò la tela fondamentale, i nomi dei principali eroi (tranne Rinaldo) e i fatti che piú strettamente s'attengono alla santa impresa dai cronisti della prima crociata, in ispecie da Guglielmo di

Tiro; i poetici ornamenti della materia storica e i soggetti degli episodi fantastici, per gran parte dai classici greci e latini, dai latinisti recenti e dai poemi italiani anteriori, massime dal *Furioso* e dall'*Italia liberata*; svolgendo, compiendo e variamente atteggiando le altrui invenzioni, ora rifiorenti nella sua mente in una vaga indeterminatezza di reminiscenze spontanee e ora imitate per deliberato proposito. Una l'azione, la presa di Gerusalemme; ma azione di molti, perché a condurla a compimento occorrono oltre a Goffredo, duce supremo, Tancredi e Rinaldo; numerosi gli episodi, vari e, i piú, strettamente connessi coll'azione principale: il Tasso poteva credere d'aver felicemente raggiunto il suo intento. In realtà la *Liberata* non risolse meglio dei poemi che l'avevano preceduta, il problema che affaticava allora le menti dei letterati (vedi pag. 183).

L'elemento epico.

Colla scelta d'un argomento storico-religioso, coll'unità dell'azione, coll'intromissione d'episodi di stampo omerico o virgiliano, Torquato fece tutto ciò che era possibile per avvicinarsi all'epopea: ma né i tempi erano fatti per questa nobilissima forma di poesia, né egli era nato per essa. Il sentimento religioso, ravvivato — chi potrebbe negarlo? — dalla Controriforma, ormai non suscitava piú gli epici ardori che l'età di mezzo aveva veduto, anzi s'immiseriva nelle grettezze della bacchettoneria gesuitica. Il Tasso stesso, benché sinceramente religioso, era pur sempre un uomo del Rinascimento, disadatto a sentire i grandi entusiasmi della fede; lo provano, se non altro, i contrasti e gli scrupoli della sua coscienza. Né è piú forte in lui il palpito dell'amor patrio. Onde gli fanno difetto appunto i sentimenti ispiratori della vera epopea.

Nella *Liberata* la guerra santa costituisce l'ossatura, che giova al critico per mantenere l'unità e distribuire con equa proporzione la materia; ma l'ispirazione viene al poeta d'altronde. La serietà epica di tutto il racconto non ha radice nella coscienza dello scrittore; è artificiale, voluta, talchè degenera troppo spesso in una solennità grave o in vuota rettorica. La venuta d'Alete e d'Argante al campo cristiano (II, 57 sgg.) per offrire a Goffredo l'alleanza del re dell'E-

gitto, dà luogo, per esempio, a una scena altamente epica, che il poeta ritrae quasi tutta con tocchi sobri e vigorosi; ma l'effetto resta, ahimè, raffreddato da certi fronzoli (st. 84) del discorso di Goffredo, specialmente da quel suo scoppio di rettorica melodrammatica *Noi morirem*, ecc. Goffredo del resto, personaggio puramente epico, è una delle più infelici creazioni di Torquato. Uggioso sermoneggiatore, strumento cieco dei voleri divini, senza impulsi passionali, ricco di senno e di valore, egli non è un uomo, ma un tipo di perfezione astratta. Epiche nel miglior senso della parola sono le descrizioni delle battaglie e dei duelli, nelle quali il Tasso riesce mirabilmente; ma chi non vede che Tancredi, Rinaldo, Argante, Clorinda hanno imparato a maneggiare la lancia e la spada non tanto da Ettore, da Achille, da Turno, quanto da Orlando, da Sacripante, da Marfisa, dagli eroi insomma dei romanzi di cavalleria? Ed è appunto nella parte di derivazione e di colorito romanzesco, che il poeta manifesta e svolge le sue attitudini migliori.

Il romanzo.

13. Ben fu detto che la *Liberata* « è, nella forma sua, un romanzo della seconda maniera, come il *Girone* e il *Rinaldo* ». Il vero nocciolo del poema è infatti l'episodio di Rinaldo e d'Armida, episodio evidentemente suggerito dal ritiro di Achille sotto la tenda, ma che ha uno svolgimento del tutto romanzesco. L'ira dell'eroe per l'insulto ricevuto da Gernando e la sua sdegnosa alterezza perdono ogni importanza dinanzi alle malie e all'amore di Armida, che sono il vero motivo della lunga assenza di Rinaldo. Il viaggio di Carlo ed Ubaldo, condotti dal veggente entro alle viscere della terra e poi veleggianti il Mediterraneo e l'Atlantico; il soggiorno incantato di Armida; lo scudo adamantino, strumento della rigenerazione di Rinaldo (cc. XIV-XV-XVI), sono invenzioni che non disdirebbero nel poema dell'Ariosto. Armida, lusingatrice e maliarda, che trasforma in pesci i cavalieri e fabbrica e disfa per virtú magica i suoi castelli, tiene d'Alcina e insieme d'Angelica. Ismeno arieggia Atlante; Argante somiglia a Rodomonte; Tancredi, cavaliere prode, leale, cortese e innamorato, si troverebbe a suo agio in compagnia di Rinaldo da Montalbano o d'Orlando. Cosí il

mondo romanzesco sopraffà il mondo dell'epopea e finisce col costituire la parte viva e più importante del poema.

Nella rappresentazione di codesto mondo il Tasso non ha l'agilità, la semplice naturalezza, il brio dell'Ariosto; ma in cambio vi reca il palpito del sentimento e vi effonde, libero dai vincoli dell'arte critica, tutta la poesia della sua anima malinconica. Carattere essenzialmente lirico, egli trasferisce nelle creazioni della sua fantasia gran parte di sé stesso e svela la vita intima de' suoi personaggi con una delicatezza di tocchi del tutto nuova a quel tempo. Perciò una soave melodia elegiaca trascorre per tutto il poema; rende viva ed umana l'espressione del sentimento religioso (p. es. XVIII, 12-16); mescola le sue note a quelle dell'epica tromba (per es. XIX, 10); e più fortemente risuona in certi luoghi, come nel pietoso episodio d'Olindo e Sofronia (c. II) e là dov'è descritta la morte d'alcuni eroi, di Dudone (III, 45-46), di Gildippe e Odoardo (XX, 94-100), di Clorinda (XII, 64 sgg.). Questa guerriera, che artisticamente è figlia della virgiliana Camilla più che di Marfisa, muore trafitta da Tancredi che la riconosce sol quando le scopre la fronte per battezzarla. « Qui, dice il De Sanctis, tutto è preciso e percettibile, il plastico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico, e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne d'una pietà senza accento ». La descrizione di codesta morte e della visione apparsa poi a Tancredi (XI, 91) ha un'intimità e profondità di sentimento, una dolcezza d'espressione, quali dopo il Petrarca (che il Tasso ebbe presente alla memoria) nessun poeta aveva saputo conseguire.

l'elegia

All'elegia s'accompagna e spesso s'intreccia l'idillio. In più e più luoghi del poema il Tasso ritrae gli spettacoli sereni della natura con una grazia squisita e con un senso di dolce voluttà. Ma il poeta d'Aminta ci riappare con tutta la sua fine sensibilità e la potenza della sua arte suggestiva negli episodi d'Erminia e di Armida. Erminia, anima pensosa e malinconica, cullantesi dolcemente in un sogno d'amore, trova il suo appagamento nella quiete della vita pastorale e nell'abbandono con cui narra alle *amiche piante* la dolente istoria delle sue sventure (VII, 1). L'intonazione di tutto l'epi-

e l'idillio nella *Liberato*.

sodio è lirica, e una musica lene e delicata, che è nota caratteristica dei versi del Tasso, ma che qui assume modulazioni nuove e penetranti, conferisce all'episodio stesso un fascino indescrivibile. Armida, che trascorre i suoi giorni coll'amato Rinaldo fra gl'incanti della bella Natura e celebra l'apoteosi dell'Amore e del Piacere (XIV, 62 sgg., XVI, 1 sgg.) simboleggia la concupiscenza che allontana l'uomo dalla via del dovere. Ma qui il poeta ha vinto il moralista e ha fatto della maga una viva e vera figura di donna. Ella infatti è presa d'ardente amore per Rinaldo, amore cui non ispengono il dolore e lo sdegno per la partenza di lui (XVI. 35 sgg.); e finisce schiava di quel Rinaldo che aveva fatto suo schiavo:

Ecco l'ancilla tua, d'essa a tuo senno
Dispon, gli disse, e le fia legge il cenno.

Lo stile.

14. La Musa del Tasso è il sentimento. Nell'esprimerlo, elegiaco o idillico, egli si rivela poeta vero e « prenunzia il senso doloroso dell'arte moderna ». Peccato che nel suo poema non abbia saputo attenersi, quanto allo stile, ai sani propositi che aveva manifestato nei *Discorsi sull'arte poetica,* quando riprovava ogni maniera d'affettazione. Egli infatti troppo si compiace di certi artifici barocchi, come del far procedere i pensieri e le immagini a due a due, delle antitesi, delle apostrofi, delle interrogazioni; ama le frasi concettose e le parole sonanti, e ha solitamente un fare declamatorio e sforzato che stucca il lettore. La lingua poi manca della viva freschezza e della spontaneità, onde s'abbella nelle opere degli scrittori toscani e anche nel *Furioso;* sono troppi i latinismi; la locuzione non è sempre la più appropriata e il lessico è piuttosto povero. Infine l'ottava del Tasso non ha l'andatura naturale e disinvolta della ariostesca; ma procede impettita e solenne, non senza zeppe, con un accordo troppo uniforme delle pause logiche colle pause del ritmo.

La lingua.

La verseggiatura.

Le polemiche intorno alla *Liberata.*

15. La pubblicazione della *Gerusalemme,* da lungo tempo annunciata e aspettata, fece romore nel mondo letterario. Si pose mano ben presto a commenti e a illustrazioni del poema

e il confronto col poema dell'Ariosto s'offerse naturale alle menti. Verso la fine del 1584 venne in luce un dialogo, *Il Carrafa ovvero dell'Epica poesia,* di Camillo Pellegrino, letterato capuano, nel quale la palma era data alla *Gerusalemme* come a poema vago e dilettevole e insieme ligio alle regole d'Aristotile. Spiacque tale giudizio a quei letterati fiorentini che s'eran di fresco stretti insieme a formare l'Accademia della Crusca; e un d'essi, Lionardo Salviati, sotto il nome d'Infarinato, diede fuori nel febbraio del 1585 una *stacciata* in difesa dell'Ariosto, censurando nella *Gerusalemme* l'argomento, l'ossatura, lo stile, la lingua, la verseggiatura, tutto insomma, e coinvolgendo nel biasimo anche l'*Amadigi* del padre di Torquato.

Tra le osservazioni del Salviati ve n'hanno di giuste, in ispecie tra quelle spettanti alla lingua; ma il Salviati scrisse la sua operetta con una violenza e un'acrimonia che provocarono la reazione da parte degli amici e degli ammiratori dell'infelice recluso di S. Anna. Questi nell'*Apologia della Gerusalemme liberata,* messa a stampa nell'estate del medesimo anno, difese sé e il padre con soda e larga dottrina, se non con argomenti vigorosi, e in forma moderata e serena. Ma la polemica s'inacerbí rapidamente, s'ingrossò ed ebbe fine solo nel 1590, non senza lasciare strascichi nell'età successiva. Il Tasso non vi partecipò piú direttamente; pro o contro di lui battagliarono, oltre al Pellegrino e al Salviati, che prese due altre volte la penna velenosa, forse una dozzina di letterati; bizze personali. puntigli, infingimenti, gelosie regionali diedero esca al dibattito, che s'allargò fino a divenire un'ampia discussione non pure sul poema piú recente, ma sul *Furioso* e sull'*Amadigi.* In mezzo ad osservazioni pedantesche, ad arguzie inopportune, ad insolenze plebee, venne fuori qualche considerazione assennata sul valore artistico del poema tassesco e soprattutto sulle sue fonti. La *Liberata* intanto continuava ad essere ristampata, e nonostante le critiche degli eruditi, veniva acquistando una popolarità che nessun'altra opera della nostra letteratura ebbe mai e che non è ancora venuta meno del tutto.

16. Come la *Liberata*, cosí l'*Aminta* e le liriche del Tasso

Le liriche del Tasso.

andarono primamente in istampa, se non proprio contro il suo volere, senza il suo consenso e la sua revisione, e furono, mentre ch'ei visse, facile mezzo di lucro per gli avidi stampatori. Alla *Prima Parte* delle rime uscita in luce nel 1581 (un anno dopo l'*Aminta)* pei tipi d'Aldo Manuzio il giovane, piú altre *parti* seguirono e *scelte* e pubblicazioni spicciolate, dove spesso le poesie autentiche sono mescolate ad altre che del Tasso non sono, il testo è malconcio e si danno false o inesatte notizie sulle occasioni e sulle dediche dei vari componimenti. Nel 1591 Torquato pose mano a un'edizione, da lui stesso commentata, delle sue rime; ma non ne diede fuori, in quell'anno e nel successivo, se non due volumi, piccola parte della copiosissima sua produzione.

Le liriche del Tasso sommano a poco meno di due migliaia. Vari ne sono i metri: sonetti, canzoni, madrigali, ottave; vari gli argomenti: d'amore, di cortesia, d'encomio, di preghiera, di religione. Non segnano all'arte nuove vie di gloria, anzi chiudono il ciclo della poesia petrarchesca; ma lo chiudono splendidamente, mostrando quanto possano, anche nel trattar vecchie forme, l'anima d'un poeta vero e la mano d'un artista provetto. Peccato che siano troppe, talché le eccellenti si mescolino a molte mediocri o addirittura cattive; quelle ispirate da sentimento sincero ad altre scritte per complimento, per adulazione, ad istanza o in nome altrui; i sonetti dall'andatura larga e d'eleganza semplice e sobria a sonetti sottilmente epigrammatici o gravi d'immagini barocche; i madrigali concepiti con arguzia fine a scipitaggini galanti tornite finemente in quella foggia.

Delle rime amorose gran parte furono scritte per Lucrezia Bendidio, che il Tasso conobbe e amò giovinetta quindicenne a Padova nel 1561, e per Laura Peperara (vedi qui dietro pag. 285); altre per la contessa di Scandiano, Leonora Sanvitale, e per altre donne. Il poeta stesso confessa di non aver mai fermato « stabil cura in saldo oggetto », e che « incostanti amori » furono i suoi e « ardori non cocenti »; cosí che non fa meraviglia che nel cantar d'amore egli non riveli un sentimento profondo e prepotente. Descrive e loda le bellezze della sua donna, si duole della sua cru-

deltà, si compiace di qualche indizio di benevolenza, si sdegna, si riconcilia; vaga piacevolmente sulle ali della fantasia, non dominata da un forte sentimento, senza mai scendere a scrutare l'intimo del cuore. Il pregio di gran parte delle sue rime d'amore sta nella forma; poiché non solo egli seppe essere squisitamente elegante, ma anche rinvigorire la languida poesia petrarchesca ritemprando lo stile, variando l'armonia del verso e questo spezzando con acconce pause del senso, come aveva fatto il Della Casa. Inoltre il Tasso arricchì la sua vena attingendo immagini dai classici greci e latini, e nei sonetti e nei madrigali fu dei primi che imitassero le graziose odicine che sotto il nome d'Anacreonte erano di recente venute in luce (1554).

Calda e viva è anche nelle rime l'ispirazione idillica o voluttuosa. Nella canzone *A la montagna di Ferrara,* tutta fiorita d'immagini fresche e leggiadre, e in quella per le nozze di Marfisa d'Este, riconosciamo il poeta d'Aminta e d'Armida, che delicatamente vela e ingentilisce la sensualità della rappresentazione. Ma la lirica del Tasso s'eleva ad altezze inusate, ha movimenti pieni d'efficacia e note elegiache d'una sincerità immediata, quando esprime gli strazianti dolori di lui. Nella canzone al duca d'Urbino (non finita) vivono i ricordi delle prime sventure familiari, della madre, dal cui seno empia fortuna divelse pargoletto il poeta e ch'ei non rivide più mai, del padre morto. Bellissima è la canzone che il Tasso diresse da S. Anna alle principesse estensi *(O figlie di Renata),* alla quale s'accompagna degnamente l'altra ad Alfonso: quella tutta intessuta di ricordi e del rimpianto de' bei tempi trascorsi e della libertà perduta; questa, di lagrime e di sospiri per i dolori presenti.

17. Quantunque la fama del Tasso poggi specialmente sulle sue opere poetiche, tuttavia un posto segnalato nella storia letteraria gli spetta pure come prosatore. Ci accadde già di rammentare alcune delle sue prose critiche (vedi pagine 288, 290, 303); uscirono dalla sua penna anche orazioni funebri e accademiche, discorsi didascalici intorno a soggetti di morale e di rettorica, un trattato *Della dignità* e uno sull'arte di scriver lettere, una commedia dall'intreccio arruffato, pro- I Dialoghi.

lissa e senza spirito (*Gli intrichi d'amore*); ma singolare importanza fra tutte le sue scritture di prosa hanno i dialoghi e l'epistolario.

Se si guardi soltanto alle diversità sostanziali della materia, i dialoghi del Tasso sono ventisei; ma poiché di alcuni ci pervennero due e fin tre dettature assai differenti, talvolta persino col titolo mutato, il loro numero sale a trentuno; dei quali non meno che ventidue furono composti durante la clausura del poeta in S. Anna; cinque certamente dopo; forse prima tutti gli altri. Gli interlocutori sono per lo piú personaggi insigni per ingegno e per dottrina, gentiluomini amici e benefattori del Tasso, il quale entra pure talvolta in scena sotto la veste del Forestiero napoletano. E il dialogo solitamente prende nome da uno degli interlocutori principali, come spesso i dialoghi di Platone e di Cicerone; talché, per esempio, si intitola *Il Nifo* quello in cui Agostino Nifo da Sessa, uno de' piú solenni filosofi del secolo XVI, disputa con Cesare Gonzaga dell'onesto, dell'utile e del piacere perfetto; *Il Forno,* quello dove Antonio Forni, gentiluomo modenese, e Agostino Bucci, lettore di filosofia nello Studio di Torino, ricercano l'essenza, la natura, le maniere varie, le diverse manifestazioni della nobiltà; *La Molza,* quello che racchiude un colloquio fra Tarquinia Molza, rimatrice modenese non ispregevole, due altre gentildonne e il Tasso stesso intorno all'amore; *Il Costantino,* quello in cui Torquato introduce l'amico suo Antonio Costantini, uomo di Stato e di lettere, a ragionar seco della mansuetudine, dell'equità e della clemenza.

Trattano i piú di filosofia morale, della virtú o di qualche particolare virtú, dell'amicizia, del giuoco, del vivere in corte; altri, d'estetica o di questioni letterarie. Ma spesso in uno stesso dialogo si passa d'una ad altra materia per via di digressioni o perché cosí vuole il processo del ragionamento. Nel *Messaggero,* ad esempio, ch'è uno dei piú belli per i pregi dello stile, un cortese spirito familiare spiega al Tasso tutto un sistema di gerarchia degli esseri, per mezzo del quale si scende — ed è dottrina neo-platonica — dalla divinità all'uomo; e poiché le intelligenze e i demoni sono

messaggeri tra quella e questo, il discorso cade poi sugli uffici, sui dóveri, sulle qualità, sul contegno degli ambasciatori, soggetto, come ognun vede, di ben altra natura.

Il Tasso non è un pensatore originale. Egli ondeggia tra Platone e Aristotile, attingendo or dall'uno, or dall'altro e ora dai loro antichi e moderni seguaci, senza congegnare un sistema filosofico le cui parti siano logicamente connesse. Ragiona con dirittura e spesso con sottigliezza intorno alle dottrine altrui, ma non ripone fiducia piena in nessuna, perché difficile è « trovar perfetta scienza », avendo « la maggior parte dei filosofi *ragionato* anzi per opinione che per iscienza ». A un eclettismo coerente non giunge se non nella morale e nell'estetica; nel resto egli cade spesso in contradizioni; il che è naturale, se si pensi la diversità delle sue fonti. Talvolta anche avviene ch'egli s'allontani dalle dottrine della Chiesa; ma nelle intenzioni è sempre cristiano, e se nello studiare i grandi problemi della vita si dibatte fra opinioni pagane o paganèggianti, finisce poi col rifugiarsi nel misticismo.

Nelle discussioni filosofiche il Tasso riesce non di rado pesante per gli avvolgimenti lunghi e faticosi dell'argomentare, per l'abuso delle vuote astrazioni e per la prolissità. Ma quando nelle introduzioni narra o descrive, quando dipinge i contrasti dell'anima sua, quando ritrae una conversazione d'argomento agevole e piano, egli sa essere veramente artista. Quivi arieggia Platone. Il suo stile poi è sempre disinvolto e scorrevole, senza ricercatezze né di parole né di costrutti; le idee si svolgono con bella compiutezza nel giro largo dei periodi e si collegano insieme per via di naturali trapassi e di nessi appropriati; la sostanza e gli andamenti del pensiero si specchiano nettamente in quella prosa esatta e tersissima.

18. Simili pregi di stile hanno le lettere, che Pietro Giordani giudicava « le piú belle da Cicerone in qua ». Sono poco meno di mille e settecento, e vanno, per non tener conto della prima scritta dal Tasso a dodici anni, che rimane isolata, dal 1564 agli ultimi giorni della vita del poeta. Egli disse di non avervi « posto alcuno studio », avendole scritte Le lett

« non per acquistar gloria, ma per ischivar vergogna ». Tuttavia è certo che ne desiderò la conservazione e d'alcune permise la stampa; come non è dubbio che tanta eleganza e purità di stile e di lingua spesso non raggiunse se non grazie ad un paziente lavoro di lima. Molte prendono argomento da questioni filosofiche e letterarie (abbiamo già ricordato quelle scambiate coi revisori del poema) e assumono talvolta forma e proporzioni di piccoli trattati. Le piú parlano dei casi dello scrittore e riescono ad una sí viva rappresentazione dello stato di quell'anima addolorata, che non si può leggerle senza commozione. Può spiacere una certa monotonia d'intonazione e d'argomenti: ma come meravigliarsene? chi vorrà aspettarsi il brio, la gaiezza da un uomo la cui vita fu un succedersi quasi ininterrotto d'amarezze e di dolori? La nuova critica ha dimostrato che non sempre è da prestar fede intera a quanto il Tasso nelle sue lettere viene dicendo di sé e di chi lo avvicinava. Non per questo scema l'altissimo loro valore di documento psicologico; che anzi piú compassionevole diviene lo spettacolo, che esse ci offrono, d'una mente fiaccata nella triste lotta con la realtà e scombuiata dalla follia.

La liberazione del Tasso.

19. Fra le lettere del Tasso molte sono datate da S. Anna, e mentre narrano i suoi patimenti, i suoi malori, le torture della sua fantasia, implorano la liberazione o almeno un trattamento migliore e una maggiore libertà. In tutto il tempo della prigionia il povero mentecatto non cessò infatti di scrivere a letterati, ad amici, a principi, a cardinali, a potestà comunali, affinché interponessero i loro autorevoli offici presso il duca, al quale e alle principesse si rivolgeva pure talvolta direttamente. Dopo sette anni d'assiduo, angoscioso supplicare, di speranze vane e di strazianti delusioni, spuntò finalmente il giorno della liberazione. Ai 12 di luglio del 1586 Alfonso d'Este permetteva che il principe di Mantova, Vincenzo Gonzaga, conducesse seco per qualche tempo Torquato, a patto che lo vigilasse e, quando paresse necessario, lo restituisse a S. Anna. A muovere il Gonzaga alla richiesta e l'Estense alla concessione avevano certo conferito le sollecitazioni d'Antonio Costantini già ricordato

(pag. 306) e del Padre Angelo Grillo benedettino, che fu del Tasso amorevole confortatore.

Gli ultimi suoi anni.

A Mantova per qualche tempo si trovò bene; la città gli piaceva; il principe lo trattava cortesemente; tutti lo accarezzavano. Ma la calma non durò a lungo; ricominciarono ben tosto le diffidenze, i sospetti, l'irrequietezza, la malinconia, né profittò al malato un breve soggiorno a Bergamo nell'agosto del 1587. Verso la fine d'ottobre egli fuggiva improvvisamente da Mantova, e per Bologna e Loreto, dove sciolse l'antico voto a quel celebre santuario, riparava a Roma. Vincenzo Gonzaga, divenuto poc'anzi duca di Mantova per la morte del padre, ordí un intrigo, nel quale ebbero mano alcuni amici del poeta, per ricondurre Torquato in suo potere, e se non fosse stata la risoluta proibizione di papa Sisto V, sarebbe pur ricorso alla forza. Ma avendo Alfonso d'Este, dal quale il Tasso era stato quasi prestato al Gonzaga, rinunciato a tenerlo prigione, il poveretto fu finalmente lasciato in pace.

Dei pochi anni che ancora gli rimasero di vita, il Tasso passò la piú gran parte a Roma, prima in casa di Scipione Gonzaga, suo consueto rifugio, poi (dal maggio 1592) al Quirinale o al Vaticano, ospite di Cinzio e Pietro Aldobrandini, nipoti di papa Clemente VIII. Afflitto pur sempre dalla sua frenesia, tormentato da continui malori, colpito piú volte da malattie gravi, trasse i suoi giorni in uno scoramento profondo nella piú compassionevole prostrazione morale. Ormai era venuto meno in lui anche il senso della dignità, e mentre spargeva ai quattro venti le sue querimonie, domandava doni e favori a destra e a manca; si raccomandava con insistenza incresciosa ai potenti; non ismetteva di chiedere aiuti agli amici, che lo servivano con pazienza mirabile. Per ogni onorificenza conferita a persona nota, per ogni matrimonio illustre, per ogni morte egli aveva pronto il sonetto gratulatorio, augurale, deplorativo, che doveva procurargli un profittevole ricambio. In realtà la sua condizione non era sempre cosí disagiata, come nella sua morbosa incontentabilità credeva sinceramente egli stesso e voleva far credere. Accoglienza benevola e generoso trattamento

ebbe a Firenze, quando vi soggiornò alcuni mesi nel 1590 coll'intenzione d'acconciarsi presso il granduca Ferdinando. L'anno dopo, il duca di Mantova lo invitò nuovamente alla sua corte, e il Tasso dopo mille titubanze accettò; ma pochi mesi dopo era di nuovo a Roma. Nel 1592, dal gennaio all'aprile, fu a Napoli, signorilmente ospitato e circondato d'ogni cura e d'ogni riguardo da Matteo di Capua, principe di Conca, e da Giambattista Manso, coi quali aveva stretto amicizia in una prima dimora fatta in quella città nel 1588. Ma chi oserebbe rimproverare al grande sventurato le sue lamentele continue?

Frattanto non veniva meno la sua attività letteraria, sebbene il genio del poeta, che aveva brillato nell'*Aminta* e nella *Liberata*, ormai non desse più che qualche fuggevole lampo. Dopo la liberazione da S. Anna, il Tasso scrisse ancora in gran copia e lettere e liriche; arricchì, come sappiamo, la serie dei suoi dialoghi; corresse, riformò e preparò per la stampa opere dianzi composte ma non definitivamente approvate da lui o sconciate dagli editori; pose mano ad opere nuove. I frutti più notevoli di codesta operosità sono la tragedia *Il Torrismondo*, nella quale il Tasso riprese e continuò il *Galealto* (vedi pag. 287), la *Gerusalemme conquistata*, rifacimento della *Liberata*, e *Il mondo creato*.

Il *Torrismondo*.

20. Nel *Torrismondo*, terminato a Mantova verso la fine del 1586, sono rappresentati gli strani casi per mezzo ai quali, nonostante gli sforzi umani fatti per eludere il destino, ha compimento la profezia di certe ninfe, che una bambina (Alvida), figliuola del re di Gozia, avrebbe causato la rovina del regno e la morte del proprio fratello (Torrismondo). La formula fondamentale è dunque quella dell'*Edipo Re*, donde pur deriva con modificazioni non felici, ancorché necessarie, la più gran parte dello svolgimento del dramma. Così il Tasso temperava in una favola di sua invenzione l'antico col nuovo, il classico col romanzesco, il Trissino col Giraldi. Ma l'ammodernamento del mito classico, non riuscì meglio nel *Torrismondo* che in altre tragedie di simil natura. L'inesorabile inflessibilità del fato perde, dinanzi alla coscienza degli spettatori moderni che non ci credono, la sua tragica

grandezza, e per di piú l'intervento delle potenze soprannaturali, che presso il tragico greco aveva sua radice e ragione in una tradizione secolare, si riduce nel *Torrismondo* a un artificio per far andare innanzi l'azione. I caratteri sono per lo piú sbiaditi e senza vita interiore; le situazioni spesso false, per aver voluto il poeta attenersi troppo fedelmente al modello. V'è poi in tutta la tragedia una verbosità ampollosa e ricercata che tutto raffredda; l'azione procede lenta, a fatica; abbondano i racconti in luogo delle rappresentazioni dirette; i personaggi tutti sermoneggiano volentieri piuttosto che operare ed effondere i loro sentimenti. Certo il verso ha spesso bella varietà di suoni e nobile andatura; ma ciò non basta ad avvivare codesta tragedia, tardo frutto d'un ingegno roso dalla sventura.

La Gerusalemme Conquistata.

21. Abbiamo veduto (pag. 290) come in seguito alle critiche dei revisori, il Tasso fosse risoluto di rimutare in piú luoghi il suo poema. Intendeva togliere l'episodio di Olindo e Sofronia, giudicato troppo lirico, troppo presto introdotto e non strettamente connesso coll'azione principale, e sostituirvi la storia dei primi sei anni della guerra; Armida non doveva piú riconciliarsi con Rinaldo; d'Erminia era dubbio se non avesse a finir monaca. Gran parte degli incanti doveva essere soppressa e moderato il frondeggiare degli ornamenti.

La *Gerusalemme Liberata*, uscita in luce senza il consenso del poeta nel 1580, prima che quel disegno di riforma potesse avere effetto, era dunque tutt'altro poema da quello che egli ormai aveva in mente, né il plauso ond'essa fu accolta, valse a fargli mutare consiglio. Se egli difese l'opera sua contro le critiche dei fiorentini, fu piú per un subito impulso dell'amor proprio ferito dalla violenza dell'aggressione, che non perché fosse persuaso dell'insensatezza delle accuse, che in gran parte aveva preveduto. Anzi egli aveva finito col credere giuste le osservazioni dei revisori romani, alle quali prima si piegava soltanto per non aver brighe con l'Inquisizione e con la critica; sicché non appena n'ebbe l'agio, s'accinse a quella riformazione del poema che da piú anni desiderava di compiere. Il lavoro cominciato a Mantova nel

1587 e tirato innanzi faticosamente fra mille disagi, fu terminato a Napoli nel febbraio del 1592; e l'anno dopo, in novembre, il poema riformato fu messo a stampa col titolo (per cui il Tasso s'era risolto fin dal 1582) di *Gerusalemme conquistata* e con una dedica al cardinale Cinzio Aldobrandini.

Convinto ormai che gli amori e gli incanti non si addicessero, come scandalosi, a poema cristiano e non vi si potessero ammettere se non quale trasparente veste poetica di morale ammaestramento, tolse via appunto l'episodio d'Olindo e Sofronia e fece che Armida, la cui figurazione rimase sciupata dal simbolismo, fosse legata con allegoriche catene là dove sorgeva il suo palazzo e piú non comparisse nel poema. Inoltre fu soppressa la soave pittura della vita d'Erminia (divenuta Nicea) fra i pastori, né piú la patetica scena della morte di Gildippe e Odoardo addolcí l'orrore della battaglia finale. Ma il Tasso aggiunse molto piú che non soppresse, e il poema crebbe da venti a ventiquattro canti. Aggiunse digressioni storiche ed episodi fantastici e ampliò eccessivamente descrizioni o racconti che già erano nella *Liberata*. Per tutto ciò ricorse sovente alle scritture sacre, come intento ch'egli era a dare al suo poema un carattere piú apertamente religioso, e attinse largamente anche ad Omero, che per es. gli suggerí di modificare goffamente, a immagine di Ettore, la gagliarda figura d'Argante, e donde derivò con pedissequa fedeltà una battaglia intorno alle navi dei Crociati.

Quantunque alcune modificazioni o aggiunte o trasposizioni possano dirsi felici, la *Conquistata* non pareggia a gran pezza, quanto a pregi di poesia, la *Liberata*. L'imitazione omerica e l'elemento religioso e didascalico guastano e sopraffanno tutta quella bella fioritura d'episodi vaghissimi, che dava al poema nella prima sua forma quasi l'aria d'un romanzo cavalleresco; lo stile, di ornato che era anche soverchiamente, diviene duro e stentato; l'armonia del verso, cosí facile e varia nella prima *Gerusalemme*, monotona. Gli scrupoli religiosi e le dottrine critiche esposte nuovamente dal Tasso nei rimaneggiati e ampliati *Discorsi dell'arte poetica* (ora *Discorsi del poema eroico*, 1594) vinsero nel poeta,

domato dalla sventura, la balda ispirazione giovanile; e la severa *Conquistata* fu ben presto messa da parte dal pubblico che tenne fede alla *Liberata* sorridente di gioventú e d'elegante bellezza. Ma il Tasso considerava soltanto la *Conquistata* come opera compiuta e perfetta; talché la pirateria di quei primi editori, che stamparono contro il volere di lui e forse salvarono un capolavoro ch'egli reputava poco più che un abbozzo, può ben essere giudicata una fortuna dell'arte italiana.

22. La riforma cattolica diede l'impulso a una copiosissima fioritura di poesia religiosa: di liriche, di poemi narrativi e di poemi epico-lirici, come le famose *Lagrime di S. Pietro* del Tansillo, piú volte imitate. A codesta usanza pagò largo tributo anche il Tasso. Delle sue liriche religiose, calde talvolta di sentimento, abbiamo già fatto cenno; anch'egli compose delle *Lagrime* (come a dire lamenti) in ottava rima, *Lagrime di Maria Vergine* e *di Gesú Cristo*; e cominciò poemi di sacro argomento, come il *Monte Oliveto* e la *Vita di S. Benedetto.* Ma di tali poemi non condusse a termine se non il *Mondo creato,* verso la fine del 1594 dopo piú che due anni di lavoro. Quivi il Tasso canta la creazione dell'universo, dividendo la materia in sette parti o *giorni* corrispondenti alle sette giornate che Dio v'impiegò, compresovi il giorno del riposo. Com'è naturale, egli segue il racconto biblico, ma lo intramezza di lunghe disquisizioni teologiche, filosofiche, astronomiche, fisiche, per le quali attinse largamente ai filosofi antichi e recenti, ai Padri e ai Dottori della Chiesa. e di continue descrizioni spesso conteste d'elementi desunti da poeti e da naturalisti greci o latini. Privo di vita e di poesia, il poema si trascina faticosamente per piú di nove migliaia d'endecasillabi sciolti, fiacchi e monotoni: soli suoi pregi la costante lindura e compostezza dello stile, che si leva talvolta a nobile eloquenza, e la bellezza di qualche descrizione. *Il Mondo Creato.*

23. Reduce da Napoli nel maggio del 1592, il Tasso era stato accolto benignamente in casa dei nipoti del papa, uno dei quali, Cinzio, era cortese ai letterati di liberale protezione. Colà visse circondato di cure, accarezzato, aiutato *La morte*

nel compimento de' suoi lavori letterari, eppure non mai sodisfatto, sino al giugno del '94, quando per riaversi da una grave malattia volle provare i benefici del clima napoletano. Tornato a Roma nel novembre, parve che un insolito sorriso di fortuna venisse ad allietarlo. Clemente VIII gli assegnò una pensione; la lite per i beni materni che gli aveva amareggiato quegli ultimi anni, fu chiusa con una transazione; e già era sorta l'idea di coronarlo solennemente d'alloro in Campidoglio.

Ma i suoi malori si vennero aggravando, e ai primi d'aprile del 1595 sentendosi stremato di forze e prossimo a morte, egli si fece condurre nel monastero di S. Onofrio sul Gianicolo « non solo » scriveva di lassú ad Antonio Costantini nella sua ultima, pietosissima lettera, « non solo perché l'aria è lodata da' medici, piú che d'alcun'altra parte di Roma, ma quasi per cominciare da questo luogo eminente e con la conversazione di questi devoti padri, la mia conversazione in cielo ». Ai 25 di quel mese una morte serena e confortata da pensieri celestiali poneva fine alle sventure e ai dolori del grande poeta. Il papa gli fece celebrare solenni onoranze, i letterati lo esaltarono a gara in prosa e in versi, in italiano e in latino; gli artisti ne ritrassero le sembianze. La salma fu seppellita nella chiesa di S. Onofrio, dove ancora riposa e dove a' dì nostri (1857) fu eretto al poeta un brutto monumento.

Conclusione.

24. Col Tasso l'età del Rinascimento si chiude. Verso la fine del secolo XVI la vitalità esuberante che per il consertarsi della tradizione medievale col risorto classicismo s'era trasfusa nella letteratura, aveva ormai avuto il suo pieno svolgimento in una produzione ricchissima di poesia squisitamente elegante e di prosa mirabilmente varia. L'Italia era caduta sotto il giogo straniero; ma la sua letteratura grandeggiava fra tutte le altre e, come vedremo nel prossimo capitolo, diffondeva la sua azione feconda in Francia, in Inghilterra, in Ispagna e presso ogni altro popolo civile. In patria essa degenerò in un eccesso di forme smaglianti e ampollose e nel culto delle frivole e vuote eleganze, indizi questo e quello di esaurimento. Tardi ma pregevoli frutti di quel moto letterario, maturarono ancora nel mutato am-

biente intellettuale e morale il poema eroicomico del Tassoni e il melodramma del Metastasio; mentre per effetto di quelle energie umane che il Rinascimento aveva rinvigorito e liberato dai vincoli dell'autorità, il pensiero scientifico, filosofico e politico preparò elementi a quel rinnovamento dell'arte che si compí nella seconda metà del secolo XVIII.

Bibliografia

P. A. Serassi, *La vita di T. Tasso,* 3.ª ediz., Firenze 1858, in 2 voll. A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino 1895, in 3 voll. G. J. Ferrazzi, *T. Tasso, studi biografici, critici, bibliografici*, Bassano 1880. F. D'Ovidio, *Il carattere, gli amori e le sventure di T. T.*, nei *Saggi critici*, Napoli 1878. A. Marenduzzo, *La vita e le opere di T. T.*, Livorno 1916 (*Bibliot. degli studenti,* n. 333). Una rassegna dei lavori usciti per il terzo centenario tassesco pubblicò il Solerti nel *Giorn. storico*, XXVII, 391 sgg.; la bibliografia, il Solerti stesso nella *Riv. delle Biblioteche*, VI, 1895, p. 133 sgg. Per le pubblicazioni posteriori al 1895, D'Ancona-Bacci, *Manuale,* vol. III, nuova ediz., 1904 e vol. VI, 1910, e *Rassegna bibliograf. d. letterat. ital.*, XVIII, 1910, p. 300. — Una edizione compiuta delle *Opere* del Tasso facilmente accessibile, ma senza valore critico, è quella in 33 voll. curata da G. Rosini, Pisa 1821-32. Ma ormai di quasi tutte le opere del Tasso s'hanno edizioni criticamente condotte, che qui indico tutte insieme: *Le lettere* disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-55, in 5 voll. *I Dialoghi* a cura C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1858-59, in 3 voll. *Le prose diverse* nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, in 2 voll. *Appendice alle opere in prosa* a cura di A. Solerti, Firenze, Le Monnier, 1892. *Opere minori in versi* a cura di A. Solerti, vol. I e II: *Poemi minori;* vol. III: *Teatro,* Bologna, Zanichelli, 1891-95. *Le rime*, ediz. critica sui mss. e le antiche stampe a cura di A. Solerti: vol. I, *Bibliografia;* vol. II, *Rime d'amore;* vol. III e IV, *Rime d'occasione o d'encomio,* Bologna, Romagnoli 1898-1902. La pubblicazione, rimasta interrotta per la morte del Solerti, avrà il suo compimento, per cura di V. Rossi e M. Vattasso, in un quinto volume, che racchiuderà anche le rime sacre e le odi latine. *Gerusalemme liberata, poema eroico*. Edizione critica sui manoscritti e le prime stampe a cura di A. Solerti e cooperatori, Firenze, Barbera, 1895-96, in 3 voll. Una scelta delle *Opere minori in versi e in prosa* commentata da R. Guastalla, Livorno, Giusti, 1914. — 2. Uno studio del Mazzoni sul *Rinaldo,* in fronte al 1.° vol. delle citate *Opere minori in versi*. E. Proto, *Sul Rinaldo di T. Tasso,* Napoli 1895. — 4. Sull'*Aminta,* De Sanctis, *Storia,* nuova ediz., Bari 1912, vol. II, cap. XVIII in principio, e il terzo dei *Saggi* del Carducci citati nella *Bibliografia* del cap. X, § 12. Un'edizione dell'*Aminta* ampiamente commentata per uso delle scuole procurò il

Solerti nel volume che si cita qui appresso. — **5.** T. Tasso, *I discorsi dell'arte poetica, il Padre di famiglia e l'Aminta,* annotati per cura di A. Solerti, Torino, Paravia, 1901. — **10-15.** La bibliografia del poema nel I vol. della citata edizione critica. Merita speciale ricordo l'edizione scolastica della *Gerusalemme* curata e annotata da S. Ferrari nella Collezione del Sansoni. F. De Sanctis, *Storia della letterat. ital.*, Bari 1912, vol. II, cap. XVII. G. Mazzoni, *Della Gerusalemme Liberata,* nel vol. *Tra libri e carte,* Roma 1887, p. 37 sgg. Sul lirismo della *Gerusalemme,* G. Bonanni, *Saggio sullo spirito lirico del Tasso,* Firenze 1913. S. Multineddu, *Le fonti della G. L.,* Torino 1895. V. Vivaldi, *Prolegomeni ad uno studio completo sulle fonti della G. L.,* Trani 1904. Lo stesso, *La G. L. studiata nelle sue fonti,* vol. I: *Azione, principale del poema,* Trani 1901 (cfr. *Rass. bibliograf. d. lett. ital.*, XI, 73 sgg.); vol. II, *Episodi,* Trani 1907. E. De Maldè, *Le fonti della G. L. con nuova ragione critica,* Parma 1910. La bibliografia delle polemiche, nella citata *Appendice alle opere in prosa,* p. 33 sgg. — **16.** A. Solerti, *Le Liriche amorose di T. T.,* nella *Nuova Antol.*, S. III, vol. XL. A. Sainati, *La lirica di T. Tasso,* Parte I, Pisa 1912; Parte II, Pisa 1915. A. Sorrentino, *Della lirica encomiastica di T. Tasso,* Salerno 1910. — **17.** F. Falco, *Dottrine filosofiche di T. Tasso,* Lucca 1896 (cfr. E. Proto, nella *Rass. critica della letterat. ital.*, II, 97 sgg.). G. Bianchini, *Il pensiero filosofico di T. Tasso,* Verona 1897. Una ristampa annotata del *Padre di famiglia,* uno dei piú bei dialoghi del Tasso, nel vol. del Solerti citato qui al § 5. — **20.** Sul *Torrismondo,* F. d'Ovidio, nei *Saggi critici,* p. 294 sgg., e lo studio del Carducci in fronte al III vol. delle cit. *Opere minori in versi* del Tasso e nel vol. XV delle *Opere* carducciane. U. Renda, *Il Torrismondo di T. Tasso e la tecnica tragica del Cinquecento,* Teramo 1906. — **21.** G. Mazzoni, *Della Gerusalemme conquistata,* nel vol. *In Biblioteca,* Bologna 1886, p. 132 e sgg., e un altro studio con lo stesso titolo nel citato vol. *Tra libri e carte,* p. 57 e sgg. — **22.** Sull'epopea religiosa al tempo della Controriforma. A. Belloni, *Il poema epico,* ecc., cap. XI. Sul *Mondo creato* lo studio del Mazzoni in fronte al II vol. delle *Opere minori in versi.* G. Scopa, *Sulle fonti del Mondo creato di T. Tasso,* Napoli 1907; cfr. *Rassegna crit. d. letterat. ital.*, XIII, 1908, p. 281; XIV, 1909, p. 154 e 193.

INDICE ALFABETICO DEI NOMI PROPRI

A

Accademia della Crusca, 272, 303.
Accademia degli Eterei, 285.
Accademia Fiorentina, 207, 211, 242, 266, 270, 271.
Accademia napoletana, 17.
Accademia platonica, 8.
Accademia romana, 13.
Adria, Cieco di, 219.
Adriani Giambattista, 239.
Alamanni Luigi, **178**, 185, 198, 200, 202, 208, 216, 227.
Alberti Leon Battista, 21, **51**, 76, 80, 198, 212.
Albizzeschi Bernardino, 42.
Albizzi, Rinaldo degli, 51.
Alciato Andrea, 264.
Alighieri Dante; imitazione e studi delle sue opere, 1, 20, 22, 32, 33, 37, 47, 64, 109, 111, 112, 169, 197, 201, 242, 266, 270.
Alione Giangiorgio, 232.
Allegri Antonio, 85.
Amadeo Gio. Antonio, 80.
Amaseo Romolo, 108.
Ambrogini Angelo, 29, 31, **34**, 98, 200, 228.
Ammirato Scipione, 247, 274.
Ancona, Ciriaco di, 13.
Angeli, Pietro degli, 106, 289.
Angelico Giovanni, 83.
Anguillara, Gio. Andrea dell', 185, 216.
Antoniano Silvio, 289.
Aquila, Serafino dell', 24, 31, 189.
Aretino Leonardo, 12, 15, 43, 212.
Aretino Pietro, 93, **203**, **217**, **221**, 227, 268, 276, 277.
Argiropulo Giovanni, 8, 34.
Ariosto Gabriele, 154.
Ariosto Lodovico; vita, 150, 152, 156; poesie latine, 104, 151; commedie, 154, 219, 223; liriche volgari, 157, 192; satire, 158, 202; *Orlando Furioso*, 1, 74, 77, **159**, 262; egloga, 227.
Arsilli Francesco, 100.

B

Baldi Bernardino, 209, 227, 248
Ballata, 31.
Bandello Matteo, 219, 256, 262.
Barbarelli Giorgio, 85.
Barberino, Andrea da, 60.
Bardi Donato, 81, 82.
Bargeo Pietro Angelio, 106, 289.
Baronio Cesare, 247.
Barozzi Giacomo, 91, 269.
Barzelletta, 31, 199.
Barzizza Gasparino, 98.
Basini Basinio, 16.
Beccadelli Antonio, 17.
Beccari Agostino, 229.
Belcari Feo, 27, 43.
Bellini Gentile e Giovanni, 85.
Bembo Pietro, 99, 102, 104, **108**, 112, 113, 189, 192, 195, 200, 207, 239, **243**, 260, 261, 262, **265**, 270, 272, 276, 277.
Bentivoglio Ercole, 202.
Beolco Angelo, 232.
Berni Francesco, 74, 104, **204**, 233.
Bessarione, 7.
Bibbiena Bernardo, **220**, 223, 227, 260, 262.
Bigordi Domenico, 84.
Biondo Flavio, 13, 107, 133.
Bisticci, Vespasiano da, 9, 44.
Boccaccio Giovanni; imitato o studiato, 3, 7, 23, 33, 41, 45, 50, 94, 109, 110, 223, 252, 253, 254, 266, 272.
Boiardo Matteo Maria, **68**, 110, 159, 163, 206.
Bonfadio Jacopo, 243, 277.
Bonnà Febo, 296.
Borghini Vincenzo, 94, 247, 249, 272.
Botero Giovanni, 146.
Botticelli Sandro, 84.
Bracciolini Poggio, **5**, 14, 15, 16, 76.
Bramante Donato, 80, 85.
Brocardo Antonio, 191.
Brunelleschi Filippo, 79.
Bruni Leonardo, **12**, 15, 43, 212.

Bruno Giordano, 225, 264.
Buonarroti Michelangelo, 81, **82**, 85, **197**, 200, 248.
Burchiello, **25**, 62, 205.
Busini Giambattista, 241.

C

Calcagnini Celio, 97.
Calcondila Demetrio, 8.
Calepio, Ambrogio da, 97.
Caliari Paolo, 91.
Calmeta Vincenzo, 110.
Calmo Andrea, 234, 277.
Cammelli Antonio, 25, 205, 213.
Campagna Girolamo, 82.
Campani Niccolò, 234.
Campano Giannantonio, 17.
Canzonette, 30.
Capponi Gino, 133.
Caracciolo Pietro Antonio, 47, 232.
Cardano Girolamo, 264.
Cariteo, 47.
Caro Annibale, **184**, 192, **272**, 276, 277.
Carpaccio Vittore, 85.
Carretto, Galeotto del, 29, 31.
Carteromaco Scipione, 96.
Casa, Giovanni della, 198, **264**, 275.
Castellani Pierozzo Castellano, 27.
Castelvetro Lodovico, 272, 274.
Castiglione Baldassarre, 104, 110, 228, **260**.
Cavalcanti Bartolomeo, 275.
Cavalcanti Giovanni, 44, 133.
Caviceo Jacopo, 45.
Cecchi Giammaria, 223, 233.
Cellini Benvenuto, 239, **249**, 269.
Certame coronario, 21.
Cesalpino Andrea, 264.
Cieco da Ferrara, 74, 163.
Cima Giovanni, 85.
Ciminelli Serafino, 24, 31, 189.
Cipelli Gio. Battista, 96.
Colonna Vittoria, 196.
Conegliano, Giovanni Cima da, 85.
Contarini Gaspare, 89.
Conti, Giusto de', 23.
Corrado, poeta maccheronico, 173.
Correggio, Antonio da, 85.
Correggio, Niccolò da, 29.
Costanzo, Angelo di, 192, 244.
Cotta Giovanni, 104.
Crisolora Manuele, 7.

D

Dante, imitazione e studi delle sue opere, 1, 20, 22, 32, 33, 37, 47, 64, 109, 111, 112, 169, 197, 201, 242, 266, 270.
Da Porto Luigi, 253.
Dati Leonardo, 198.
Davanzati Bernardo, 242, 274.
Della Casa Giovanni, 198, **264**, 275.
Della Porta Bartolomeo, 84, 85.
Della Porta Giambattista, 224, 264.
Della Robbia, Luca e Andrea, 82.
Del Sarto Andrea, 85, 248.
Disperata, 24.
Dolce Lodovico, 224, 269.
Dominici Giovanni, 44.
Donatello, 81, 82.
Doni Anton Francesco, 268, 276.
Dovizi Bernardo, **220**, 223, 227, 260, 262.

E

Egnazio Gio. Battista, 96.
Epopea cavalleresca, 57, 159.
Erasmo da Rotterdam, 93, 105, 175.
Este, Isabella di, 79, 195.

F

Feltre, Vittorino da, 7.
Ferrara, Francesco Cieco da, 74, 163.
Ficino Marsilio, 8, 32.
Fiesole, Mino da, 82.
Filelfo Francesco, 11, 15, 16.
Filipepi Sandro, 84.
Firenzuola Agnolo, 255, 265.
Flaminio Marcantonio, 105, 227.
Florido Francesco, 108.
Foglietta Uberto, 243.
Folengo Teofilo, 170.
Forteguerri Scipione, 96.
Fortunio Gianfrancesco, 108.
Fracastoro Girolamo, 102.
Franco Matteo, 62.
Frottola, 31, 199.

G

Galateo, 265.
Galeota Francesco, 31, 47.
Gambara Veronica, 195.
Gareth Benedetto, 47.
Gelli Giambattista, 112, **266**, 271,

Gemisto Giorgio, 7, 8.
Gentili Alberico, 264.
Gherardi Giovanni, 23, 45.
Ghiberti Lorenzo, 81, 82.
Ghirlandaio Domenico, 84.
Giambullari Pierfrancesco, 112, 241, 271.
Giannotti Donato, 134, 143.
Giocondo, fra, 80.
Giorgione, 85.
Giovio Paolo, 244, 248, 276.
Giraldi Giambattista Cinzio, 183, 216, 254, 269.
Giraldi Lilio Gregorio, 97.
Giulietta e Romeo, 219, 253, 258.
Giustinian Lionardo, 30, 31.
Giustiniane, 30.
Gonzaga Isabella, 79, 195.
Gonzaga Scipione, 285, 289, 309.
Gozzoli Benozzo, 84.
Grazzini Antonfrancesco, 206, 222, 227, 233, 253, 271.
Groto Luigi, 219.
Guardati Tommaso, 46.
Guarini Battista, 229, 269.
Guarino veronese, 7, 15, 16.
Guicciardini Francesco; vita, 135, 138, 140; *Storia fiorentina,* 136; *Del reggimento di Firenze,* 137; Consolatoria, 139, 249; *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli,* 139; *Ricordi politici,* 139; *Storia d'Italia,* 141, 143, 239.
Guidi Tommaso, 83.
Guidiccioni Giovanni, 200, 275, 277.
Guinizelli Guido, imitato, 37.

I

Indice dei libri proibiti, 93.
Ingegneri Angelo, 295.

J

Jennaro, Pietro Jacopo de, 47.

L

Lamenti, 24, 199.
Landino Cristoforo, 8, 34.
Lasca, 206, 222, 227, 233, 253, 271.
Lascaris Costantino, 8, 109.
Leone X, 99.
Leto Pomponio, 13, 153.
Lingua letteraria, 46, 110.
Lippi Filippo, 84.
Lombardi, architetti, 80.
Longolio Cristoforo, 98.
Luna Fabrizio, 108.
Lutero Martino, 86.

M

Machiavelli Niccolò, 44, 93, 139, 143; vita, 117, 122, 129, 134; opere minori, 112, 119, 130, 131, 253; il *Principe,* 123, 126, 143, 239; i *Discorsi,* 123, 143, 239; l'*Arte della guerra,* 128, 143; *Storie fiorentine,* 131, 239; le commedie, 130, 220, 227.
Macinghi Alessandra, 42.
Maffei Giampietro, 245, 248.
Magno Celio, 200.
Maiano, Benedetto da, 80.
Malespini Celio, 295.
Mantegna Andrea, 84.
Mantovano Battista, 100.
Manuzio Aldo Pio, 96.
Manuzio Aldo il Giovine, 97, 304.
Manuzio Paolo, 97.
Manzolli Pier Angelo, 103.
Martelli Lodovico, 112.
Martire Pietro, 245.
Masaccio, 83.
Masuccio Salernitano, 46.
Mattinate, 189.
Medici Cosimo, 8, 9.
Medici Lorenzino, 222, 227, 275.
Medici Lorenzo, il Magnifico, 9, 27, 31, 62, 200, 205.
Merlin Cocai, 170.
Michelozzo, 80.
Mirandola, Giovanni Pico della, 9.
Molza Francesco Maria, 104, 200.
Molza Tarquinia, 306.
Montemagno, Bonaccorso da, 23.
Morelli Giovanni, 42.
Mureto Marcantonio, 106.
Mussato Albertino, 212.
Musuro Marco, 96.
Muzio Gerolamo, 112.

N

Napolitane, 189.
Nardi Jacopo, 240, 248.

Navagero Andrea, 105, 227.
Nelli Pietro, 202.
Niccoli Niccolò, 9, 16.
Niccolò V, 10.
Nifo Agostino, 306.
Nobili, Flaminio de', 289.
Novella del Grasso legnaiolo, 45.

O

Odasi Tifi, 173.
Olimpo Baldassarre, 189.
Orsini Fulvio, 107.
Otello, 255.

P

Paleario Antonio, 102.
Palingenio Stellato, 103.
Palladio Andrea, 91, 269.
Palma Jacopo, 85.
Palmieri Matteo, 22, 44.
Pandolfini Agnolo, 53.
Panigarola Francesco, 274.
Panormita Antonio, 17.
Panvinio Onofrio, 107, 247.
Parentucelli Tommaso, 10.
Paruta Paolo, 144, 249.
Pasquinate, 202.
Patrizi Francesco, 269.
Pazzi Alessandro, 216.
Pellegrino Camillo, 303.
Perugino Pietro, 84, 85.
Peruzzi Baldassarre, 81, 227.
Pescetti Orlando, 219.
Petrarca Francesco, imitato, 3, 4, 7, 15, 23, 24, 32, 33, 37, 47, 64, 69, 76, 109, 110, 190, 304.
Petrucci Giannantonio, 47.
Pianti, 199.
Piccolomini Enea Silvio, **10**, 15, 76, 212.
Pico Giovanni, 9.
Pigna Giambattista, 286.
Pio II, **10**, 15, 76, 212.
Pistoia Antonio, **25**, 205, 213.
Pizzicolli Ciriaco, 13.
Platina Bartolomeo, 10.
Pletone Giorgio, 7, 8.
Poemi cavallereschi dei secoli XIV e XV, 58.
Poesia maccheronica, 172.
Poggio Bracciolini, **5**, 14, 15, 16, 76.
Poliziano Angelo, 29, 31, **34**, 98, 200, 228.
Pollaiuolo Antonio, 82.
Pomponazzi Pietro, 102, 264.
Pontano Gioviano, 17, 49.
Pordenone Giov. Antonio, 85.
Porta, Bartolomeo della, 84, 85.
Porta, Giambattista della, 224, 264.
Porto, Luigi da, 253.
Porzio Camillo, 244.
Porzio Simone, 267.
Prato, Giovanni da, 23, 45.
Pucci Antonio, 58, 205.
Pulci Bernardo, 61.
Pulci Luca, 61, 62.
Pulci Luigi, **62**, 174, 175.

R

Raffaello Sanzio, 81, **85**, 227, 260.
Rambaldoni Vittorino, 7.
Ramusio Giambattista, 246.
Rappresentazioni sacre, 26.
Ravaldini Flavio Biondo, 13, 107, 133.
Reali di Francia, 60.
Relazioni degli ambasciatori veneti, 243.
Relazioni di viaggi, 245.
Rispetto, 30.
Robbia, Luca e Andrea della, 82.
Robusti Jacopo, 91.
Romano Giulio, 81.
Romeo e Giulietta, 219, 253, 258.
Roselli Rosello, 23.
Rossellino Bernardo, 82.
Rota Berardino, 192, 227.
Rotterdam, Erasmo da, 93, 105, 175.
Rozzi, Congrega dei, 234.
Rucellai Giovanni, 207, 215.
Ruzzante Angelo, 232.

S

Sabino Francesco Florido, 108.
Sacchi Bartolomeo, 10.
Sadoleto Jacopo, 99, 102.
Salerno, Masuccio da, 46.
Salutati Coluccio, **3**, 7, 15.
Salviati Lionardo, 272, 274, 303.
Sammicheli Michele, 81.
Sangallo, Antonio da, 81.
Sannazzaro Jacopo, **47**, **100**, 110, 227.

Sansovino Andrea, 82.
Sansovino Jacopo, 81, 82.
Sanudo Marino, 246.
Sanzio Raffaello, 81, **85**, 227, 260.
Sarto, Andrea del, 85, 248.
Sassetti Filippo, 246, 248.
Sassoferrato, Baldassarre da, 189.
Savonarola Girolamo, 43.
Scamozzi Vincenzo, 91.
Serlio Sebastiano, 91.
Settignano, Desiderio da, 82.
Shakespeare Guglielmo, 219, 253, 255, 258.
Siena, Bernardino da, 42.
Signorelli Luca, 84.
Sigonio Carlo, 107, 247.
Sisto IV, 10.
Spagnuoli Battista, 100.
Speroni Sperone, **217**, **266**, 274, 276, 289.
Stampa Gaspara, 195.
Stellato Palingenio, 103.
Strambotto, 30.
Straparola Gianfrancesco, 253.
Strascino Niccolò, 234.
Strozzi Alessandra Macinghi, 42.
Strozzi Tito Vespasiano, 17.

T

Tansillo Luigi, 193, 200, 208, 313.
Tarsia, Galeazzo di, 193, 200.
Tartaglia Niccolò, 264.
Tasso Bernardo, **180**, 185, 192, 198, 276, 281, 285, 289.
Tasso Torquato; vita, 281, 285, 291, 308, 313; il *Rinaldo*, 283; la *Gerusalemme*, 284, 289, 295; le polemiche per la *Liberata*, 302; l'*Aminta*, 229, 286; il *Galealto*, 287; i *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 288, 312; le liriche, 304, 313; i Dialoghi, 305; la commedia, 305; le lettere, 307; il *Torrismondo*; 219, 310; la *Conquistata*, 311, il *Mondo Creato*, 313.
Teatro, 26, 153, 212.
Tebaldeo Antonio, 24, 31, 189, 190, 193.
Telesio Bernardino, 264.
Tintoretto Jacopo, 91.
Tiziano, 85.
Tolomei Claudio, 112, 198, 227, 274, 276.
Torelli Pomponio, 219.
Trissino Giangiorgio, 110, **177**, 198, **213**, 224, **227**.

V

Valla Lorenzo, 6, 14, 16, 76.
Valmontone, Giusto di, 23.
Valvason, Erasmo di, 209.
Vannucci Pietro, 84, 85.
Varchi Benedetto, 112, **240**, 251, 270, **271**, 274.
Vasari Giorgio, 227, 248.
Vecellio Tiziano, 85.
Venier Domenico, 200.
Veronese Paolo, 91.
Verrocchio Andrea, 53, 82.
Vettori Piero, 106.
Vida Marco Girolamo, 101.
Vignola Giacomo, 91, 269.
Villanelle, 189.
Villani, cronisti, 133.
Vinci, Leonardo da, **53**, 76, 84, 85.
Vinciguerra Antonio, 201.
Vittoria Alessandro, 82.

VITTORIO ROSSI
Professore di letteratura italiana nella R. Università di Roma

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
PER
USO DEI LICEI

Volume Terzo
L'ETÀ MODERNA

SETTIMA EDIZIONE RIVEDUTA.

158652.
31.1.21.

Casa Editrice
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
BOLOGNA - CAGLIARI - CATANIA - FIRENZE - GENOVA - NAPOLI
PADOVA - PALERMO - PISA - ROMA - SASSARI - TORINO - TRENTO - TRIESTE
ALESSANDRIA D'EGITTO - BUENOS AIRES
MONTEVIDEO - NEW YORK - RIO JANEIRO - S. PAULO

1919

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stabilimenti della Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi. — Milano-Appiano, 1919.

INDICE DEI CAPITOLI

CAP. I. — **Condizioni generali della vita e della cultura italiana nel Seicento e nel Settecento** Pag. 1

1. Condizioni politiche e morali d'Italia nel secolo XVII e — 2. nel sec. XVIII. — 3. Caratteri generali dell'arte letteraria nel periodo della transizione (1575-1763). — 4. Il Secentismo. — 5. La genesi del Secentismo. — 6. La letteratura italiana del Rinascimento fuori d'Italia. — 7. Influssi italiani nelle letterature di Francia, di Spagna e d'Inghilterra. — 8. Fenomeni letterari analoghi al Secentismo in Francia, in Spagna e in Inghilterra. — 9. Esaurimento e trasformazione del Secentismo. — 10. Il pensiero scientifico, critico e filosofico nel periodo della transizione. — 11. Le Biblioteche e le Accademie. — 12. Conclusione.

CAP. II. — **Il Marino e la poesia del suo tempo** . . . Pag. 19

1. La poesia idillico - mitologica. — 2. Giambattista Marino. — 3. L'arte e le liriche del Marino. — 4. Gli *Idilli*. — 5. L'*Adone*. — 6. La lirica nella prima metà del Seicento. — 7. G. Chiabrera e la sua arte. — 8. La lirica del Chiabrera. — 9. F. Testi. — 10. La lirica del Testi. — 11. Le arti del disegno nel Seicento. — 12. L'epica nel Seicento. — 13. La *Croce racquistata* di F. Bracciolini e il *Conquisto di Granata* di G. Graziani. — 14. Alessandro Tassoni e le sue opere minori. — 15. La *Secchia*

rapita. — **16.** Il poema eroicomico. — **17.** Il poema giocoso. — **18.** La poesia satirica: Salvator Rosa. — **19.** La poesia burlesca.

CAP. III. — **Galileo e la prosa del suo tempo** . . Pag. 46

1. Il pensiero scientifico del Rinascimento e Galileo. — **2.** La gioventù di Galileo e il suo insegnamento pisano. — **3.** Il metodo galileiano. — **4.** Galileo lettore a Padova e matematico del Granduca. — **5.** Galileo e la condanna del sistema copernicano. — **6.** Il *Saggiatore* e i *Dialoghi de' Massimi Sistemi.* — **7.** La condanna e gli ultimi anni di Galileo. — **8.** I *Dialoghi delle nuove scienze* e la morte di Galileo. — **9.** La prosa galileiana. — **10.** Il pensiero politico nel sec. XVII. — **11.** Traiano Boccalini e le sue opere. — **12.** Le idee e la prosa del Boccalini. La letteratura politica antispagnuola. — **13.** Il Boccalini e la critica letteraria. — **14.** Paolo Sarpi. — **15.** La *Storia del Concilio di Trento* del Sarpi e quella del Pallavicino. — **16.** La storiografia nella prima metà del Seicento. Il Davila e il Bentivoglio. — **17.** I romanzi nel Seicento. — **18.** Le novelle. G. B. Basile. — **19.** L'eloquenza sacra. P. Segneri.

CAP. IV. — **La poesia nell'età dell'Arcadia** . . Pag. 70

1. Verso l'Arcadia. — **2.** Francesco Redi poeta. — **3.** Il Filicaia e il Guidi. — **4.** Francesco di Lemène e C. M. Maggi. — **5.** La fondazione dell'Arcadia. — **6.** Giudizio complessivo sull'Arcadia — **7.** La poesia d'Arcadia. G. B. Zappi. Eustachio Manfredi. — **8.** La canzonetta. P. Rolli e P. Metastasio. — **9.** Carlo Innocenzo Frugoni. — **10.** La poesia burlesca. — **11.** La poesia satirica: B. Menzini e L. Sergardi. — **12.** Il poema giocoso nel sec. XVIII. Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

CAP. V. — **La commedia e il melodramma. Pietro Metastasio e Carlo Goldoni** . . . . Pag. 85

1. Origine della commedia dell'arte. Le maschere. — **2.** Vicende della commedia improvvisa. — **3.** La commedia scritta nel secolo XVII. — **4.** Il dramma pastorale. — **5.** Origine e primo fiorire del melodramma. — **6.** Decadenza del melodramma nel secolo XVII. — **7.** La riforma. Apostolo Zeno. — **8.** La vita di P. Me-

tastasio sino al 1730. — **9.** Il Metastasio a Vienna. — **10.** I melodrammi del Metastasio: la tessitura, i personaggi. — **11.** Qualità estrinseche. — **12.** L'opera buffa e il melodramma dopo il Metastasio. — **13.** Precursori del Goldoni. — **14.** La vita del Goldoni fino al 1741. — **15.** Inizi della riforma del Goldoni. — **16.** Il Goldoni colla compagnia Medebac. — **17.** Il Goldoni al teatro di S. Luca. — **18.** Gara col Chiari. — **19.** Carlo Gozzi contro il Goldoni e il Chiari. Le *Fiabe* del Gozzi. — **20.** Il Goldoni a Parigi; sua morte. — **21.** Il teatro del Goldoni: tessitura e comicità delle sue commedie. — **22.** Caratteri e costumi. — **23.** L'elemento satirico nella commedia del Goldoni. — **24.** La lingua, lo stile e il dialogo del Goldoni. — **25.** La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

CAP. VI. — **La prosa nell'età dell'Arcadia** . . Pag. 118

1. Importanza della storia della prosa da mezzo il Seicento alla fine del sec. XVIII. — **2-3.** Gli studi scientifici. — **4.** La storiografia nella seconda metà del Seicento. — **5.** La storia erudita nel sec. XVIII. — **6.** L. A. Muratori. — **7.** Girolamo Tiraboschi. — **8.** La filosofia della storia: Giambattista Vico. — **9.** La *Scienza nuova*. — **10.** La storia politica, Pietro Giannone. — **11.** Il movimento filosofico nella seconda metà del sec. XVIII. — **12.** Divulgazione della scienza. — **13.** Gli enciclopedisti italiani. — **14.** La letteratura periodica. *Il Caffè*. — **15.** L'estetica e la critica letteraria nel sec. XVIII. — **16.** F. Algarotti. — **17.** S. Bettinelli e le *Lettere Virgiliane*. — **18.** La critica dantesca del Settecento e la *Difesa di Dante*. — **19.** Gaspare Gozzi. — **20.** Giuseppe Baretti. — **21.** La critica del Baretti. — **22.** Lo spirito filosofico nella storia. — **23.** Dottrine linguistiche, **24.** M. Cesarotti.

CAP. VII. — **Il Parini e la poesia del suo tempo** . Pag. 154

1. La poesia melica. — **2.** La lirica d'atteggiamento classico. — **3.** La vita del Parini fino alla pubblicazione del *Mattino*. — **4.** Dalla pubblicazione del *Mattino* alla morte. — **5.** La satira del costume nel sec. XVIII e la materia dell'arte pariniana. — **6.** Il soggetto del *Giorno*. — **7.** L'ironia. — **8.** Gli intenti e — **9.** l'arte del *Giorno*. — **10.** Le *Odi*. — **11.** L'arte nelle *Odi*. — **12.** I favolisti. G. B. Casti. — **13.** La poesia didascalica. L. Mascheroni. — **14.** Alfonso Varano.

CAP. VIII. — **Il teatro tragico e l'Alfieri.** . . Pag. **176**

1. La tragedia nel secolo XVII. — **2.** Il fervore tragico del Settecento. P. J. Martelli. G. V. Gravina. — **3.** Scipione Maffei. — **4.** La tragedia del secolo XVIII fino all'Alfieri. — **5.** La vita dell'Alfieri fino al 1775. — **6.** Dal 1775 alla morte. — **7.** Il pensiero politico dell'Alfieri. — **8.** Le opere in prosa. — **9.** Intento, soggetti, struttura, stile e verso delle tragedie alfieriane. — **10.** Loro fondamento morale e valore estetico. — **11.** La rappresentazione psicologica dei personaggi. — **12-13.** Le minori opere di poesia dell'Alfieri. — **14.** Il dramma borghese e la tragedia dopo l'Alfieri. — **15.** Prodromi della tragedia romantica.

CAP. IX. — **Influssi letterari stranieri** . . . Pag. 200

1. Sguardo generale. — **2.** Influssi francesi ed inglesi. — **3.** La poesia sepolcrale. — **4.** I poemi ossianeschi. — **5.** Relazioni della letteratura italiana colla tedesca — **6.** Ippolito Pindemonte.

CAP. X. — **La letteratura del periodo napoleonico. Il Monti e il Foscolo** . . . . . Pag. 210

1. La letteratura dell'età moderna. Carattere generale della letteratura del periodo napoleonico. — **2.** Il Monti a Ferrara e a Roma. — **3.** Le poesie del periodo romano: le liriche. — **4.** Le tragedie. — **5.** I poemetti d'ispirazione storica. — **6.** Il Monti durante la Cisalpina e — **7.** il Regno italico. — **8.** Il *Prometeo*, la *Mascheroniana*, il *Bardo*. — **9.** La versione dell'*Iliade* e il classicismo del Monti. — **10.** Il Monti al tempo degli Austriaci. La *Feroniade*. — **11.** Gli ultimi anni. Giudizio sulla poesia del Monti. — **12.** La giovinezza di Ugo Foscolo. — **13.** Le liriche del Foscolo. — **14.** Le *Ultime lettere di J. Ortis*. — **15.** I *Sepolcri*. — **16.** La vita del Foscolo dal 1807 al 1813. Le tragedie. — **17.** Le *Grazie*. — **18.** L'esiglio. — **19.** Il Foscolo critico e prosatore. — **20.** Gli ultimi anni e la morte. — **21.** La poesia dei minori. G. G. Ceroni. — **22.** La poesia d'occasione. Il classicismo nella poesia. — **23.** F. Pananti. C. Arici. — **24.** Erudizione e filosofia. — **25.** La prosa. Carlo Botta. — **26.** P. Colletta e V. Cuoco. — 27 La vita di P. Giordani. — **28.** La prosa del

Giordani. — 29. A. Cesari. — 30. La questione della lingua. Il Monti e il Perticari. — 31. La poesia vernacola. G. Meli. P. Buratti. — 32. Carlo Porta.

CAP. XI. — **Alessandro Manzoni e il Romanticismo** Pag. 255

1. Genesi del romanticismo italiano. — 2. La *Lettera semiseria di Grisostomo*. — 3. La *Biblioteca italiana* e il *Conciliatore*. Le dottrine romantiche. — 4. Osservazioni sulle dottrine e sull'arte romantica. — 5. Controversia fra Classici e Romantici. — 6. A. Manzoni. La gioventù e le prime poesie. — 7 La conversione del Manzoni.— 8. Gli *Inni sacri*. — 9. Le poesie politiche. — 10. Le tragedie. Loro struttura. — 11. Loro pregi e difetti. — 12. Opere di filosofia. — 13. d'Estetica, di storia — 14. e intorno alla lingua. — 15. La vita del Manzoni dal 1810 alla morte. — 16. La mente del Manzoni. — 17. Le due edizioni dei *Promessi Sposi*. — 18. L'elemento storico e il fantastico nei *Promessi Sposi*. — 19. L'intento morale del romanzo. — 20. L'arte nei *Promessi Sposi*. — 21. Il comico, l'ironia e l'umorismo. Lo stile. — 22. Il discorso *Del romanzo storico* e la *Storia della Colonna infame*. — 23. La fortuna dei *Promessi Sposi* e l'efficacia dell'opera del Manzoni.

CAP. XII. — **Giacomo Leopardi** . . . . . Pag. 289

1. Il Leopardi e gli avviamenti della letteratura a lui contemporanea. — 2. Infanzia e primi studi del Leopardi. — 3. Patimenti morali. — 4. Il Leopardi al servizio del libraio Stella. — 5. Gli ultimi anni e la morte. — 6. Il pessimismo del Leopardi. — 7. La cosiddetta conversione letteraria. — 8. Le prime poesie e le canzoni del 1818. — 9. Le liriche dolorose. — 10. L'arte nella lirica del Leopardi. — 11. Il Leopardi poeta satirico. — 12. Le *Operette morali* e i *Pensieri*. — 13. L'epistolario e lo *Zibaldone*.

CAP. XIII. — **La letteratura nel periodo delle Rivoluzioni** . . . . . Pag. 309

1. Sguardo generale. — 2. Il romanticismo schietto. — 3. Il romanzo storico. T. Grossi e — 4. il *Marco Visconti*. — 5. Massimo d'Azeglio e i suoi romanzi. — 6. C. Cantù. — 7. La tra-

gedia. — **8.** S. Pellico e — **9.** Le *Mie Prigioni*. — **10.** La novella in versi. — **11.** La lirica romantica. — **12.** Il romanticismo indipendente o classicheggiante. N. Tommaseo e — **13.** la sua opera di letterato. — **14.** G. Mazzini critico e scrittore. — **15.** F. D. Guerazzi. — **16.** G. B. Niccolini e — **17.** Le sue tragedie. — **18.** Il classicismo puro. — **19.** I classicisti romanticheggianti. — **20.** La storiografia. — **21.** Carattere patriottico della letteratura di questo periodo. I satirici: G. G. Belli. — **22.** G. Giusti. — **23.** Le poesie satiriche; — **24.** le liriche e le prose del Giusti. — **25.** I poeti della patria. G. Berchet. — **26.** G. Rossetti, P. Giannone, A. Brofferio, A. Poerio, G. Mameli, L. Mercantini. — **27.** Gli scrittori politici. V. Gioberti.

CAP. XIV. — La letteratura nella seconda metà del secolo XIX. Pag. 343

1. Ultima degenerazione del romanticismo. — **2.** G. Prati. — **3.** G. Regaldi, A. Aleardi, E. Praga. — **4.** G. Zanella. — **5.** Il romanzo: Ippolito Nievo. — **6.** Il dramma storico: P. Cossa. — **7.** La commedia: P. Ferrari, G. Gallina. — **8.** La reazione al romanticismo: G. Carducci. — **9.** G. Pascoli, G. D'Annunzio, A. Graf, C. Pascarella. — **10.** Il romanzo naturalista e il romanzo psicologico: G. Verga e G. D'Annunzio. — **11.** A. Fogazzaro. — **12.** Il teatro: G. D'Annunzio. G. Giacosa. — **13.** E. De Amicis e la prosa contemporanea. — **14.** La critica letteraria. F. De Sanctis. — **15.** Il metodo storico nello studio della letteratura. — **16.** Studi storici e linguistici. — **17.** Frutti dei nuovi metodi. — **18.** Conclusione.

CAPITOLO I

Condizioni generali della vita e della cultura italiana nel Seicento e nel Settecento

1. Condizioni politiche e morali d'Italia nel secolo XVII e — **2.** nel XVIII. — **3.** Caratteri generali dell'arte letteraria nel periodo della transizione (1575-1763). — **4.** Il Secentismo. — **5.** La genesi del Secentismo. — **6.** La letteratura italiana del Rinascimento fuori d'Italia. — **7.** Influssi italiani nelle letterature di Francia, di Spagna e d'Inghilterra. — **8.** Fenomeni letterari analoghi al Secentismo in Francia, in Spagna e in Inghilterra. — **9.** Esaurimento e trasformazione del Secentismo. — **10.** Il pensiero scientifico, critico e filosofico nel periodo della transizione. — **11.** Le biblioteche e le Accademie. — **12.** Conclusione.

Condizioni politiche e morali d'Italia nel sec. XVII.

1. La pace di Cateau Cambrésis (1559), posto fine alle guerre con cui Francia e Spagna s'erano a lungo conteso il dominio della patria nostra, fermò per circa un secolo e mezzo il destino d'Italia. Fu quella un'età di corrotta servitù politica, di decadenza materiale, d'avvilimento doloroso della coscienza. I viceré e i governatori spagnuoli dissanguavano con balzelli, a sodisfazione della corte di Madrid e dei loro propri capricci, le province ad essi commesse, mentre, impotenti o inetti o per mala volontà non disposti a frenare gli abusi dell'amministrazione e la malvagità dei facinorosi, lasciavano che si perpetuasse, pur tra il diluviare delle leggi e dei decreti, il regno dell'arbitrio e della violenza. I nobili, frivoli, corrotti e piú gelosi dei loro privilegi, che della loro dignità d'Italiani, umilmente piaggiavano la mala signoria, che alimentava e secondava la loro burbanza e guarentiva quei privilegi. Nel servigio e nella vile adulazione dei potenti in-

tristivano le classi medie; e piú in basso la plebe, vittima imbelle, s'abbrutiva nella miseria e nella superstizione, prorompendo talvolta a moti incomposti e infecondi. Le guerre, combattute da mercenari stranieri, portavano la devastazione nelle campagne, dove i banditi scorrazzavano numerosi; i Barbareschi depredavano le coste; l'agricoltura era trascurata; i commerci e le industrie languivano per l'impaccio dei monopolî; e a tante miserie s'aggiungeva non di rado il flagello di terribili pestilenze e carestie.

Il libero esercizio del pensiero era impedito dalla reazione cattolica, che spadroneggiava dovunque col terrore delle inquisizioni e dei supplizi, colla censura dei libri, con le massime e le pratiche d'un pietismo infesto altresí alla religione intima e vera. Nelle scuole un classicismo tutto formale e un'erudizione stantia, sbocconcellata e assottigliata in regoluzze e formule mnemoniche, aggravavano le menti, non le nutrivano; e falsi metodi educativi lasciavano facilmente germogliare le men nobili inclinazioni dell'animo giovanile; onde uscivano di là intarsiatori meccanici di prosette e poesiole in latino e in volgare e uomini pronti alle schermaglie dell'ipocrisia e dell'adulazione, non teste addestrate a pensare, né cuori temprati al culto della rettitudine e alla sincerità.

A tante miserie e a tanta morale vacuità e corruzione fa contrasto nel secolo XVII la pomposa raffinatezza delle costumanze e, come vedremo, anche della letteratura e dell'arte. Eccessivo il lusso delle vesti, modellate sulle fogge tronfie di Spagna; splendide per la profusa dovizia delle invenzioni e degli apparati, le feste; fastosi per dorature, per fregi, per affreschi e arazzi e cortinaggi smaglianti di colori, gli addobbi e le decorazioni dei palazzi. Tutto il vivere sociale aveva un freddo sussiego nobilesco e si moveva impacciato dalla rigida tirannide del cerimoniale. Erano frequentissime le futili questioni di precedenza e d'etichetta, e il *punto d'onore*, che si fondava sul rispetto di certi pretesi dogmi cavallereschi e sull'osservanza scrupolosa di vani privilegi, dava origine a interminabili dibattiti e non di rado a risse sanguinose.

Tale il quadro che si suol fare delle condizioni politiche e morali d'Italia nel secolo XVII; quadro, che senza dubbio corrisponde alla maggior parte del vero, ma non a tutto il vero. Se infatti la dominazione straniera, disertando la penisola e fiaccando il carattere italiano, produsse dannose conseguenze non pur nelle regioni ad essa soggette, ma negli stati indipendenti, retti da governi deboli e ligi o non contrastanti ai voleri della corte di Madrid, la Repubblica Veneta e Carlo Emanuele I di Savoia chiamarono alla riscossa principi e popoli e lungamente tennero testa, nel secondo e nel terzo decennio del secolo, agli eserciti di Spagna; e all'una e all'altro si volsero le speranze d'alcuni nobili spiriti cui infiammava amore di patria e di libertà. Similmente non è da credere che la virtú e l'energia morale fossero allora spente nei cuori italiani: vivevano occulte in mezzo all'abbiezione generale, prorompevano in fulgidi esempi di carità, di generosità, d'eroismo; fomentavano sdegni magnanimi contro la viltà delle adulazioni, l'ipocrisia, le miserie tutte che affliggevano la patria. Gli è che mentre la vecchia coscienza foggiata dal Medio evo e dal Rinascimento si dissolveva, cominciavano ad agitarsi e a fermentare gli elementi morali onde si formerà piú tardi la nuova coscienza.

Condizioni politiche e morali d'Italia nel sec. XVIII.

2. Nel secolo XVIII il compassato sussiego che nel Seicento informava tutta quanta la vita, si venne attenuando; alla grave solennità delle fogge e del cerimoniale spagnolo successero piú libere e svelte le costumanze francesi; il lusso si fece piú delicato, piú lezioso, piú carezzevole; prevalsero gli atteggiamenti sentimentali o ingenui o affettatamente semplici. Insomma la raffinatezza del Seicento si modificò, ma non disparve; come in generale non divennero piú austeri e virili i costumi dei primari ordini della cittadinanza, la cui vita scorreva neghittosa, governata dalle norme d'una frivola etichetta; né dall'avvilimento e dall'ignoranza si sollevarono le plebi, che soffrivano rassegnate e pavide d'ogni mutamento. Tuttavia è certo che un alito di vita nuova cominciò a spirare sull'Italia, poi che i trattati di Utrecht e Rastadt (1713-14) ne ebbero esclusi gli Spagnoli, e le paci di Vienna (1736) e d'Aquisgrana (1748) ebbero restituita l'indipendenza con

principi propri a tutti gli Stati italiani, tranne la Lombardia e il ducato di Mantova, che rimasero sotto la dominazione austriaca.

Alle idee d'uguaglianza civile, di libertà economica, di tolleranza religiosa, di filantropia, che dalla Francia si diffondevano in tutto il mondo, fecero buon viso non soltanto i pensatori, ma anche i principi nostri; li movesse sincero desiderio del benessere dei sudditi o amore di popolarità o speranza di volgere a proprio vantaggio quel fervore di novità. E i principi, coadiuvati da ministri d'eletto ingegno e di spiriti liberali, come Bernardo Tanucci a Napoli, Guglielmo du Tillot nel ducato di Parma e Piacenza, Pompeo Neri in Toscana, Beltrame Cristiani e il Firmian a Milano, si misero per la via delle riforme, tentando od operando rinnovamenti della legislazione economica, penale, amministrativa, abolendo privilegi e immunità e rivendicando, specialmente contro le pretensioni ecclesiastiche, l'indipendenza del potere civile. Saggio e ardito riformatore fu sopra tutti Pietro Leopoldo d'Absburgo Lorena, granduca di Toscana dal 1765 al '90; e grandi progressi quasi in ogni ordine del vivere civile fece la Lombardia sotto il liberale e illuminato governo di Maria Teresa e di Giuseppe II.

Mediante matrimoni accortamente combinati Casa d'Austria s'era assicurato il predominio su quasi tutti gli Stati della penisola; onde l'Italia era pur sempre soggetta alla politica straniera e mancava d'una vita nazionale sua propria. Nelle menti piú elette però la coscienza nazionale si ridestava, e sorgeva l'idea, che si diffonderà fra il turbinio dei prossimi avvenimenti, della « patria degli Italiani ». Spazzati via dalla Rivoluzione i vecchi ordinamenti politici medievali, codesta idea rigermogliata e lo spirito liberale maturato tra le riforme del secolo XVIII, creeranno, trionfando d'ogni opposizione, l'Italia moderna.

Condizioni generali dell'arte letteraria (1575-1763).

3. Come nei quasi due secoli e mezzo che intercedono fra la pace di Cateau Cambrésis e l'invasione francese (1796), viene ad esaurirsi la triste eredità politica del passato e spuntano i germi dell'avvenire, cosí nella storia dell'arte e del pensiero il periodo che corre dal compimento della *Ge-*

rusalemme Liberata (1575) alla pubblicazione del *Mattino* pariniano (1763), è un periodo di transizione, nel quale la letteratura del Rinascimento manda ancora serotini bagliori e gradatamente tramonta, mentre gradatamente si manifestano e maturano gli elementi dai quali sorge radiosa la letteratura moderna.

Nel Rinascimento l'arte classica aveva affascinato gli animi, e la più gran parte dei generi letterari s'era venuta modellando sugli esemplari greci e romani, mentre la fine eleganza del cantore di Laura e la sostenutezza boccaccesca avevano dato il tono allo stile della poesia e della prosa. L'avviamento letterario dell'età che prendiamo ora a studiare, non è in sostanza diverso. L'imitazione dei classici e del Petrarca, talvolta apertamente professata, tal altra nascosta sotto l'apparenza di presuntuose novità, tiene pur sempre il campo e le s'aggiunge, imitazione classica di seconda mano, quella delle maggiori opere del Cinquecento. Dell'imitare non cambiano i modi, come in generale non viene meno, pur negli scrittori dei generi poetici nuovamente condotti a pieno svolgimento, il rispetto delle regole sancite dalla tradizione aristotelica. La prosa, quando non la corrobori originalità di pensiero individuale, non si discosta dall'andatura classicheggiante che prevale nella prosa della Rinascenza. Infine la vigorosa energia artistica che sprigionatasi dalle letterature sempre giovani di Grecia e di Roma, aveva provocato il mirabile rigoglio letterario del primo Cinquecento, basta ancora, fecondata da qualche soffio di spiriti nuovi, alla creazione del poema eroicomico e del melodramma, e giova a rinvigorire la smilza trama del teatro improvviso, preparando la geniale fioritura della commedia goldoniana, di cui s'abbella in sullo scorcio il periodo della transizione.

Eppure al principio dell'età letteraria che prendiamo ora a studiare, in ispecie nei primi decenni del secolo XVII, spira un'aura di ribellione contro la tradizione antica e recente, domina negli scrittori uno sfrenato desiderio d'originalità. Ma nell'arte la ribellione è impotente, perché non la reggono dottrine estetiche nuove, perché né la vita della nazione né l'anima degli artisti la nutrono di nuove idealità,

perchè insomma i ribelli, negando il passato per stanchezza o per ambizione, non per impulso di nuove verità pensate o sentite, sono condannati ad aggirarsi entro alla cerchia stessa che vorrebbero infrangere. Cosí accade che il maggiore araldo della ribellione nei dominî dell'arte, Giambattista Marino, sia forse l'artefice men originale del suo tempo e a buon diritto sia stato detto l'ultimo degli umanisti.

4. Durante il corso di tutto il periodo della transizione le esteriori parvenze della letteratura non si mantengono però sempre immutate; anzi presentano varietà di cui conviene qui trattare brevemente.

Il secentismo.

La studiata compostezza che prosa e poesia avevano raggiunto nella seconda metà del Cinquecento, non tardò a generare sazietà e provocò quella reazione di cui abbiamo fatto cenno pur ora. Tra la fine del secolo XVI e la prima metà del successivo gli scrittori, tutti intesi a ridonare attrattive a codesta eleganza fredda e monotona, furono presi da una vaghezza insolita di sottili artifici e di ricercatezze, alla quale s'accompagnava facilmente l'amore dell'ampolloso e del reboante. Quasi in ogni genere letterario s'insinuarono via via e, dove piú dove meno, prevalsero certe viziose abitudini stilistiche: l'abuso delle antitesi, l'esuberanza degli epiteti esornativi, lo sfarzo dei colori, la materializzazione delle immagini, l'associazione d'idee disparate, la puerile continuazione delle metafore per via d'arzigogoli o d'inattese deduzioni, le immagini strampalate, le iperboli sbalorditive, l'enfasi continua.

Cosí, per es., l'antica rappresentazione d'Amore, fanciullo nudo e cieco, eppure armato d'arco e faretra e saettatore infallibile, e del contrasto di gioie e dolori onde egli tormenta le anime, diede luogo a cumuli faticosi di traslati e a giochi, pedantescamente studiati, d'attributi antitetici (vedi, per es., *Adone*, VI, 173). Parve lodevole spediente d'arte l'accarezzare con goffa insistenza la trita immagine dell'Aurora personificata, sino a fare della fantastica donna « la nutrice bellissima dei prati », sorgente « dalle purpuree piume Ad allattar de' suoi celesti umori L'erbe e le piante e nelle piante i fiori » (*Adone*, V, 150). Se un predicatore voleva

invitare i suoi uditori a star silenziosi ed attenti, li esortava ad apprestare « la culla del silenzio e le fasce dell'attenzione » al Verbo divino, che la sua voce stava per partorire a imitazione della Vergine. Due giovinetti che morivano annegati in un fiume scorrente come serpe d'argento tra i fiori dei prati, ottenevano insieme « morte d'argento e tomba di zaffiro » (*Adone*, XIX, 250). E le arguzie e i concetti sottilmente stillati si risolvevano poi spesso in esagerazioni e gonfiezze ridevoli. Talché, ad esempio, i capelli biondi spioventi sul candido collo d'un giovinetto, parevano « sovra un colle d'avorio un bosco d'oro », e se mossi dal vento, un Tago ondeggiante sur una bionda testa, perché si diceva che codesto fiume menasse fogliuzze d'oro commiste alla rena. Un frate macilento che avvolto nel suo saio predicasse ardito e gagliardo, era « un mantello vocale, un cappuccio che atterriva, un acceso fuoco che scintillava fuor delle ceneri, un nuvola bigia che tonava spaventi, una penitenza spirante, un sacco di querele che si riversava addosso i peccatori ». Infine dal cozzo dell'arzigogolo coll'esagerazione balenavano razzi abbaglianti, come in quel sonetto di Giuseppe Artale, dove la descrizione della Maddalena che bagna di lagrime e asciuga colle chiome i piedi del Salvatore, si chiude così:

Ché il crin s'è un Tago e son due Soli i lumi,
prodigio tal non rimirò natura:
bagnar coi Soli e rasciugar coi fiumi.

5. Al complesso di cosiffatti vizi stilistici si suol dare il nome di « secentismo » dal secolo in cui la letteratura nostra ne fu più largamente inquinata. Anche nelle età precedenti quei vizi avevano di quando in quando fatto capolino perfino in iscrittori d'ottimo gusto: il Petrarca stesso s'era dilettato non poco di bisticci, d'antitesi e di freddure (vedi vol. I, pag. 229); verso la fine del Quattrocento tutta una scuola di lirici aveva creduto di risanguare l'esausto petrarchismo mediante arguzie, esagerazioni, strampalati paragoni, immagini ampollose (vedi vol. II, pag. 24); e nel secolo XVI alcuni poeti e prosatori erano talvolta caduti negli stessi peccati (vedi, per es., vol. II, pagg. 193, 277, 302, 304). Ma la

Genesi del secentismo.

triste pianta non aveva mai trovato temperie sí favorevole al suo prosperare come in sui primordi del Seicento, quando l'esuberante vitalità artistica del Rinascimento era prossima ad esaurirsi.

Foggiatasi allo specchio dei modelli antichi, la letteratura tendeva, nel Rinascimento, piuttosto che all'espressione sincera dell'animo della nuova età, a rifar quei modelli; talché non attingeva ispirazione d'altronde che da un'idealità estetica (vedi vol. II, pag. 78). Cosí l'eleganza esteriore era ricercata piú che non fossero l'originalità e la verità attuale della contenenza, e la forma, acquistata una sua entità indipendente, era considerata come un dilettevole e ingegnoso ornamento sovrapposto all'espressione del pensiero. Perciò quando venne meno la bella tensione degli spiriti che nei primi decenni del Cinquecento aveva fatto scaturire da intenti imitativi nuove geniali creazioni e in parte tratta la vita stessa sotto l'impero dell'idealità estetica; quando la reazione cattolica ebbe reso piú profondo e piú appariscente il contrasto tra le forme paganeggianti e la realtà moderna; quando le antiche dottrine rettoriche, figlie esse stesse di un'età succeduta al florido e spontaneo rigoglio dell'arte greca, ebbero data sanzione teorica all'indipendenza della forma letteraria dal contenuto; allora fu aperta fatalmente la via alle aberrazioni del gusto.

Infatti, poiché sotto l'impero delle regole l'arte era divenuta un fatto di ragione estraneo all'intima vita della coscienza, era naturale che se ne riponesse il principal pregio non nella semplice espressione del pensiero e del sentimento, sibbene negli ornamenti, fra i quali le immagini, i traslati, le metafore erano reputati i meglio acconci a dilettare i lettori. In codesta teoria tutti infine convenivano, e i pareri potevano essere discordi solo nella pratica, nell'uso piú o meno largo, piú o meno ardito di quegli ornamenti. Or bene, immaginate che tale teoria prevalga fra una generazione ristucca delle vecchie e linde eleganze e avida di novità, come fu la generazione vissuta tra lo scorcio del secolo XVI e i primi decenni del XVII; fate che se ne impossessino spiriti indisciplinati, nei quali la vita morale resti separata dalla vita estetica, e la fantasia soggiaccia a procedimenti lo-

gici che notomizzino, frantumino, esagerino l'immagine; e avrete il Secentismo, ch'è appunto freddezza di coscienza unita a povertà di fantasia e ad enfasi artificiale. Il contenuto voleva essere di serietà ed era invece d'indifferenza, onde lo scrittore non avvertiva la sproporzione e la sconvenienza tra esso e la forma, e cadeva nel comico. Tant'è vero che talvolta il vizio secentesco si attenuerebbe, se la disposizione spirituale dello scrittore volgesse al faceto; se, per esempio, quella pittura d'un frate predicatore che abbiamo riferita poc'anzi, non fosse fatta sul serio, ma in aria di scherzo o di canzonatura.

6. I germi della decadenza covavano dunque nella letteratura stessa del Rinascimento, e con apparenze diverse si svolsero anche in quelle nazioni cui la fresca giovinezza intellettuale, la vitalità della multiforme tradizione paesana e il fortunato concorso di grandi ingegni artistici concessero di volgere il genio del Rinascimento alla creazione di nuove opere nobilissime, e d'avere nel secolo XVII l'età aurea delle loro letterature.

La letteratura italiana del Rinascimento fuori d'Italia.

Presso le altre genti il culto dell'antichità era risorto nel corso del Cinquecento per l'esempio e gli impulsi dell'Italia, dove il desiderio d'apprendere, le guerre e i negozi politici conducevano gli stranieri, e donde uscivano gli Italiani per gli onorevoli inviti dei principi e delle Università, per le missioni diplomatiche, per i commerci, per la speranza di fare fortuna. Così in Francia, nella Spagna, nel Portogallo, in Inghilterra, in Germania l'amore e lo studio dell'arte classica s'accompagnarono all'amore e allo studio dell'arte nostra, che di spiriti classici era così profondamente impregnata.

Già verso la fine del secolo XV e al principio del XVI umanisti italiani insegnarono dalle cattedre di Parigi, di Salamanca, di Oxford, lasciando tracce non periture della loro attività d'eruditi e di maestri. Alla corte di Francesco I, del re cavaliere che degnamente emulava sulle rive della Senna il mecenatismo dei Gonzaga, degli Sforza, dei Medici, la lingua nostra era su tutte le labbra, e i letterati e gli artisti italiani — basti ricordare, fra i tanti, Luigi Alamanni e Benvenuto Cellini (vol. II, pagg. 179, 250) — trovavano liete

accoglienze e ospitalità generosa; e similmente al tempo degli ultimi Valois e di Enrico IV, quando due principesse medicee sedettero sul trono di Francia, nella società parigina le mode e la lingua d'Italia avevano gran voga ed erano indizio di educazione raffinata. Di Enrico VIII d'Inghilterra fu segretario per le lettere latine un umanista italiano; e uomini come Baldassare Castiglione e Andrea Navagero efficacemente contribuirono a trapiantare la nostra cultura alla corte di Madrid, dove piú tardi, regnanti Filippo II e Filippo III, l'Italia, schiava, faceva ancora risonar alta la sua voce di maestra d'arte e di civiltà.

Non è dunque meraviglia, che mentre gli studi classici erano dappertutto coltivati con ardore ognora crescente e al di là della cerchia dell'Alpi fiorivano eruditi insigni e latinisti provetti, quali l'inglese Tommaso Moro, Erasmo da Rotterdam e il francese Marcantonio Muret (il Mureto), le piú cospicue opere del nostro Rinascimento si diffondessero per tutta Europa, stampate e ristampate dalle tipografie italiane e forestiere nel testo originale e in traduzioni, e divenissero oggetto di studio assiduo e d'imitazione.

Influss. letterari italiani in Francia,

7. In Francia, come il grande umorista Francesco Rabelais (1495–1553) derivò dal Folengo nel suo romanzo di Gargantua e Pantagruel alcuni tratti delle sue vivaci creazioni e temi e trovate burlesche e atteggiamenti di stile, cosí Margherita, regina di Navarra, modellò sul capolavoro boccaccesco il suo *Heptaméron* (1558), attinse dal Boccaccio stesso, dall'Ariosto, da Masuccio, dal Bandello e da altre fonti italiane l'argomento d'alcune fra le novelle ond'è contesto quel libro, e mostrò non iscarsa dimestichezza colle opere del Castiglione e del Bembo. La sacra brigata che per un ricordo erudito di poeti alessandrini si nomò *La Pléiade*, esponendo nel suo manifesto (1549) i canoni artistici coi quali mirava ad infondere spiriti nuovi nella poesia francese e a piegarla a nuove forme di lingua e di metro, predicava, insieme coll'imitazione dei classici, maestri e duci, l'imitazione del Petrarca, del Sannazzaro, del Pontano e dei moderni lirici italiani, e poneva l'Ariosto presso ad Omero e a Virgilio. Cosí Pietro de Ronsard (1524-85), capo riconosciuto di quella scuola,

e i suoi confratelli in arte andarono cogliendo, con mano non sempre discreta, fiori di concetto e di forma per entro agli artefatti verzieri della lirica nostra. Le tragedie e le commedie italiane, recitate anche nell'originale sulle scene di Lione e di Parigi, furono tradotte, rimaneggiate, imitate e agevolarono ai Francesi il rinnovamento, secondo le regole classiche, del loro teatro. Nei primi decenni del secolo XVII, direttamente e per indiretta via, i fantastici pastori e le ninfe del Sannazzaro passarono dall'*Arcadia* nell'*Astrée,* prolisso romanzo d'Onorato d'Urfé; e Alessandro Hardy, il fondatore del moderno teatro francese, dedusse dall'*Aminta* e dal *Pastor fido* temi ed eleganze ne' suoi drammi pastorali.

Introduttore nella letteratura di Spagna di forme e d'invenzioni classiche ed italiane fu il catalano Giovambattista Boscán (1490?–1542), che tradusse il *Cortegiano* e nelle sue poesie imitò, insieme con Virgilio ed Orazio, Dante, il Petrarca, il Sannazzaro, il Bembo, l'Ariosto, Bernardo Tasso, arricchendo di metri italiani il Parnaso spagnuolo. Lo seguì con piú alto ingegno il castigliano Garcilaso de la Vèga (1503–1536), gentil figura di guerriero e di poeta, che nell'abbellire la letteratura della sua patria d'egloghe, di canzoni e di sonetti vaghissimi e nel trasfondere in essa pregi di locuzione e di stile dianzi ignorati, ebbe ispiratrici le marine napoletane e guide i nostri poeti, dal Sannazzaro al Tansillo. E dietro al Boscàn e a Garcilaso fu un germogliare per tutta la penisola iberica di prosatori e poeti classicheggianti e italianeggianti, quali, per citare solo i piú famosi, Francesco de Sà de Miranda (1495–1557), il primo grande scrittore del Portogallo; Giorgio de Montemayor (1520-61) creatore, sulle orme del Sannazzaro, del romanzo pastorale spagnuolo; Lope de Rueda (m. 1566), che nel dare per primo alla commedia spagnola vesti di gala — com'ebbe a dire il grande Cervantes, egli pure non parco imitatore degli italiani — calcò fedelmente le orme dei commediografi nostri. in Ispagna.

Infine nella lontana Inghilterra, dove le lettere classiche avevano cultori sempre piú numerosi, sir Tommaso Wyatt, cortigiano assai esperto d'armi, di poesia e di musica, imitava le eleganze petrarchesche e piú volontieri le ricerca- in Inghilterra.

tezze, gli artifici tecnici, i metri di Serafino e della sua scuola, e dava cosí l'avviamento alla moderna lirica inglese, salita a grandi altezze sotto il regno glorioso di Elisabetta (1558–1603). Nei sonetti di Filippo Sidney, di Edmondo Spencer e dello Shakespeare, se l'accendimento della passione è assai piú vivo e il senso triste della caducità terrena piú profondo che nei nostri petrarchisti, immagini e colori scendono tuttavia da questi e dal loro grande modello. Lo Spencer s'ispirò all'Ariosto e al Tasso anche nel suo poema allegorico-cavalleresco *La regina delle fate (The Faerie Queen)*; e al piú grande genio del teatro moderno, per via di traduzioni e di rimaneggiamenti inglesi, s'affacciarono, dalla commedia e dalla novella italiana, favole, intrecci, situazioni, figure, tutto un cumulo di temi appena accennati e svolti debolmente, che ebbero da lui l'impronta e la vita imperitura dell'arte.

8. Cosí grazie all'imitazione classica, condotta per le vie e nei modi che l'Italia additava, e all'influsso dell'arte nostra, le letterature d'Oltralpe vennero ad assumere, dopo la metà del secolo XVI, aspetti e caratteri non dissimili da quelli della letteratura italiana contemporanea. E da uguali condizioni non tardarono a germogliare, per motivi conformi a quelli che operavano in Italia, simili conseguenze presso popoli diversi e lontani.

Il preziosismo francese,

In Francia, dove intorno al 1620 il parigino Hôtel de Rambouillet rimise in onore, auspici Caterina de Vivonne e sua figlia Giulia, la raffinata socievolezza delle nostre corti del Rinascimento, furono in auge, sotto il regno di Luigi XIII, le arguzie sottili, la galanteria, i concettini aggraziati, l'affettata eleganza, il « preziosismo » insomma, che fiorisce nelle lettere di Vincenzo Voiture, nei romanzi sentimentali di Maddalena di Scudéry e nei madrigali per « l'incomparable Arthénice » (Cathérine). La Spagna ebbe il « concettismo » e il « cultismo », l'abuso delle immagini e delle metafore e la ricercatezza, spesso oscura, della lingua, vizi che sogliono personificarsi in Luigi de Argote y Gòngora (1561–1627), grande saccheggiatore nelle sue rime dei poeti italiani, specie del Tasso. E l'Inghilterra, con caratteri complessivamente poco diversi, « l'eufuismo », che prende nome da Euphues,

il cultismo spagnuolo

e l'eufuismo.

l'eroe eponimo d'un romanzo italianeggiante tra psicologico e filosofico (1580-81) di Giovanni Lyly.

Alcuni critici attribuirono al contagio del secentismo italiano codeste forme morbose delle letterature d'Oltralpe e d'Oltremare; altri videro nel concettismo e nel cultismo spagnolo l'origine prima cosí della grossolana ed enfatica ampollosità italiana, come della ricercatezza francese e della svenevolezza sentimentale degli Inglesi. Ma siffatti giudizi non reggono dinanzi alle ragioni della cronologia e sono smentiti dalla ben rilevata diversità dei modi in cui il fastidio del semplice e del naturale, fondamento comune di tutti questi malanni, si manifesta nei diversi paesi. Quantunque le vicendevoli relazioni dei popoli possano aver conferito ad aggravare il male, pare tuttavia certo che secentismo italiano, preziosismo, cultismo, eufuismo siano stati dovunque degenerazioni autoctone, e quindi diversamente atteggiate, delle comuni condizioni intellettuali e letterarie che il Rinascimento aveva creato.

Esaurimento e trasformazione del Secentismo.

9. Il Secentismo, folleggiante libero e fantastico nei primi decenni del secolo XVII, andò poi intristendo coll'estinguersi di quella forzata vitalità intellettuale che lo produceva e che non poteva, com'è d'ogni sforzo senile, lungamente durare. Stretto alla disciplina di certe regole nei trattati « dei concetti » e « delle acutezze », si tramutò esso stesso in un freddo studio d'imitazione, in un'abitudine, in un gioco meccanico, e all'artificiata « iperemia » successe, nella seconda metà di quel secolo e nel XVIII, piú naturale, « l'anemia » dello stile. Non disparve l'amore dell'arguto, del raffinato, dell'iperbolico; ma l'arguzia, smessi gli atteggiamenti rapidi e gagliardi, si diluí in leziosaggini mollemente strascicate; la raffinatezza divenne sovente smanceria; l'iperbole s' attenuò rannicchiandosi entro a frasi o immagini spicciolate. Cessato nell'arte l'inane moto di riscossa contro la tradizione e succedutogli, per consapevole reazione, un ritorno al culto della lindura stilistica dei Cinquecentisti, prevalse la tendenza a una piú corretta espressione del pensiero; tendenza, che diede allo stile una levigatezza fredda, uniforme, tediosa e una cincischiata preziosità, e gli tolse ogni viva-

cità e robustezza. D'altra parte le menti, stanche dell'enfasi e della ridondanza del Secentismo, furono prese da una vaghezza del semplice e dell'ingenuo, che divenne facile causa d'aridità e d'affettazione.

Variano dunque, nei modi che qui e nel quarto paragrafo di questo capitolo abbiamo detto, le esteriori parvenze e i caratteri stilistici della letteratura. Ma sotto a codesta varietà persistono il classicismo formale e la vacuità sostanziale dell'arte letteraria, come un sostrato uniforme, che stringe in una indissolubile unità tutto intero il periodo che dicemmo della transizione.

Il pensiero scientifico,

10. Mentre l'arte si veniva estenuando fra il perdurare delle vecchie forme e la mancanza di nuove idee ispiratrici, il pensiero scientifico, che già nel Rinascimento, spezzato il giogo dell'autorità, s'era levato a libere speculazioni, dispiegò una vita alta, vigorosa, varia, feconda. Nell'arte la riscossa contro la tradizione fu puramente negativa e presto venne meno; nella scienza ebbe un contenuto positivo, che le assicurò un pronto e durevole trionfo.

L'osservazione e l'investigazione del mondo fisico, instaurate nel secolo XV e praticate, ancorché fra incertezze e deviazioni, nel Cinquecento, diedero frutti mirabili e presero quel diritto avviamento da cui non dovevano mai piú dipartirsi. Il Galilei, escogitando e attuando « il metodo sperimentale », creava la scienza moderna, e colle sue grandi scoperte nei dominî della fisica e dell'astronomia, sgombrava le vie del cielo al genio di Isacco Newton. Indi tutta una schiera d'osservatori acuti, d'abili sperimentatori, di forti pensatori, dal Torricelli al Galvani e al Volta, dal Redi al Morgagni e allo Spallanzani, dal Cassini all'Oriani e al Piazzi, seguendo le orme del grande Pisano e volgendo quell'efficace stromento di ricerca all'assalto d'altri segreti naturali, accrebbero di nuove scoperte o altrimenti fecero progredire la fisica, l'anatomia, la fisiologia, la zoologia, l'astronomia e l'altre scienze della natura.

critico

Lo spirito scientifico, emanante dalla scuola e dalla tradizione galileiana, ravvalorò nella critica storica l'uso di quei procedimenti che già in sullo scorcio del secolo XVI erano

stati praticati dal Borghini, dal Sigonio, dal Panvinio, e rese via via più acuta e generale la curiosità indagatrice dei fatti, sia come fine a sé stessa e sia come scala a induzioni largamente ricostruttive del passato. Onde gli eruditi, prima si volsero specialmente a raccogliere documenti o notizie utili alla storia politica, letteraria, ecclesiastica delle antiche età e delle moderne, e poscia, sullo scorcio del Seicento e nel secolo XVIII, pur continuando, con crescente bontà di metodo, con critica sempre più sagace e circospetta e con sempre migliore fortuna, le loro ricerche, si studiarono di coordinare secondo più comprensivi intendimenti i materiali disgregati, oppure si valsero di questi per assorgere a geniali speculazioni intorno alle cause, ai rapporti, al significato dei fatti considerati nel loro complesso.

Nel tempo stesso in mezzo alla farragine delle idee viete e dell'indigesta erudizione, che ingombrava la critica letteraria, si fece strada uno spirito di novità, che quantunque fosse spesso alimentato più da lampi di buon senso o dall'amore del paradosso che da meditate teoriche, quantunque trascorresse non di rado a eccessi e ad inconsulte aggressioni delle glorie e delle tradizioni più venerande, pure valse a scuotere torte opinioni inveterate, e successivamente sferzando le varie aberrazioni del gusto, preparò la via ad un più stretto e razionale connubio del pensiero coll'espressione.

La filosofia del Rinascimento aveva mandato gli ultimi sprazzi di luce con Giordano Bruno (vol. II, pag. 264) e col Campanella, precursore, nel suo soggettivismo, della dottrina cartesiana. Nel corso del secolo XVII l'intolleranza religiosa sorretta dal despotismo dei principi tarpò le ali al pensiero; la filosofia ricadde sotto il giogo della Scolastica e solo una debole eco ebbero in Italia le teoriche dei grandi filosofi stranieri contemporanei. Ma in sui primordi del Settecento il genio solitario di Giambattista Vico s'inalzava a forti speculazioni originalissime, in ispecie nel dominio della filosofia della storia, e poco dopo tutta una nobile schiera di pensatori, seguendo la via additata dall'*enciclopedismo* francese, volgeva ad un fine di pratica utilità i suoi studi e si faceva

e filosofico

valida propugnatrice e coi principi liberali cooperatrice delle riforme civili, economiche, amministrative.

Le Biblioteche.

11. Tra quel fervore d'erudita curiosità che contraddistingue, come abbiamo detto, il Seicento e il Settecento, le biblioteche dianzi esistenti, come la Vaticana e la Laurenziana, si vennero arricchendo di nuovi tesori, e molte altre ne sorsero, insieme con doviziosi Musei, per l'opera dei dotti, incettatori sui mercati d'Italia e d'Oltralpe di rarità bibliografiche, artistiche e archeologiche, per il mecenatismo dei principi e mediante trapassi di proprietà avvenuti per via di doni, di matrimoni, di morti. Il cardinale Federigo Borromeo ideò nel 1603 « con animosa lautezza » ed eresse dai fondamenti, raccogliendovi gran copia di libri e di manoscritti, quella Biblioteca Ambrosiana che il Manzoni descrive ed esalta nei *Promessi Sposi* (cap. XXII). Verso la fine del secolo XVII un erudito fiorentino di fama europea, Antonio Magliabechi (1633-1714), radunò co' suoi risparmi un'altra biblioteca ricchissima, che lasciata da lui alla sua città per uso del pubblico, è ora parte cospicua della Nazionale di Firenze. Nuovo materiale agli studi archeologici offersero nella prima metà del Settecento Ercolano e Pompei, tornanti al *celeste raggio* di sotto alle ceneri del Vesuvio, e una speciale accademia fu istituita per illustrare quelle venerande reliquie. In Vaticano poi Clemente XIV (1769-1774) fondò, e il suo successore Pio VI (m. 1799) arricchì il Museo Pio-Clementino, di dove i capolavori dell'arte greca e romana alzavano la loro voce ammonitrice e bandivano una nuova educazione del gusto.

Le Accademie.

Delle Accademie, le più erano fatue radunanze contrassegnate da nomi bizzarri e spesso ridicoli (gli Animosi, gli Umoristi, i Gelati, gl'Infecondi, i Balordi, gli Oziosi, ecc.), nelle quali i soci, ribattezzati a lor volta con nomignoli convenienti al titolo del sodalizio, non ad altro attendevano che a gingillarsi in cerimonie quanto pompose altrettanto ridicole, a comporre e recitare insulse poesie e scipitissime prose e a profondere, con vicendevole condiscendenza, nubi d'incenso sotto il naso dottissimo e genialissimo dei colleghi. Ma pur ve n'ebbero alcune, intese a più nobili e seri la-

vori. Nel 1603 il giovane principe romano Federico Cesi fondò l'Accademia dei Lincei, di cui fu scopo precipuo lo studio delle scienze matematiche e naturali e ch'è ancora oggi, con piú vario avviamento, onore d'Italia. A Firenze il metodo galileiano ebbe culto fecondo nell'Accademia del Cimento, fiorita per un decennio, dal 1657, auspice il granduca Ferdinando II e suo fratello Leopoldo. Ivi stesso la Crusca, formatasi, come sappiamo (vol. II, pag. 272), nel 1583, attese, con operosità che può essere in vario modo giudicata, ma non mai disprezzata, alla compilazione del Vocabolario. E altre accademie sorsero in molte città, massime nel secolo XVIII, quali con propositi schiettamente scientifici, quali per illustrare con istudi di minuta erudizione monumenti archeologici, quali con intenti e caratteri vari: il bolognese Istituto di scienze naturali (1705), l'Accademia etrusca di Cortona (1726), la Colombaria di Firenze (1735), la Società reale di Torino (1757), divenuta poi (1783) la reale Accademia delle scienze, l'Accademia Ercolanense già ricordata, e va dicendo. Alcune furono nei loro primordi modeste riunioni di cittadini amanti dello studio, e s'elevarono poi per la vigoria del pensiero collettivo e per munificenza di gran signori e di principi a dignità di solenni associazioni, veramente profittevoli agli avanzamenti del sapere.

12. Il fecondo lavorío del pensiero, che volto a fini disparati, si compí nei due secoli di cui si tiene ora discorso, preparò il rinnovamento dell'arte letteraria, la quale lasciando a grado a grado le insulse frivolezze, non tardò a chiedere alla filosofia, alla scienza, alle idealità che cominciavano ad illuminare la vita, materia e ispirazione, mentre attingeva nuove energie dalle letterature straniere salite ai loro piú alti fastigi. Cosí poco dopo la metà del secolo XVIII, elementi diversi — la tradizione classica per lunga elaborazione trasformata e assimilata dall'ingegno italiano, le nuove idee filosofiche, la rinascente coscienza nazionale, gli esempi d'Oltralpe — s'agitano ancora disgregati o mal fusi per entro alla nostra letteratura. Già è prossima la rigenerazione che si compirà e s'affermerà quando spiriti a ciò disposti da natura daranno a quegli elementi la vita dell'arte. Conclusione

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia d. letterat. ital.*, Milano 1822-26, vol. VIII. A. Lombardi, *Storia d. letterat. ital. nel secolo XVIII*, Modena 1827-30, in 4 voll. B. Morsolin, *Il Seicento*, Milano 1880. A. Belloni, *Il Seicento*, Milano 1899. T. Concari, *Il Settecento*, Milano 1899. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, Milano 1882. G. Maugain, *Etude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1657 à 1750 environ*, Parigi 1909; cfr. A. Galletti, nel *Giorn. Storico*, LVIII, 204 sgg. *La vita italiana nel Seicento*, conferenze, Milano 1895. *La vita italiana nel Settecento*, Milano 1896. A. Belloni, *Vita e letteratura nell'Italia del Seicento*, Napoli 1906. — 4-5. Sul Secentismo, intorno al quale ho esposto solo le idee che a me sembrano meglio fondate, vedasi oltre al Cap. XII del citato libro di A. Belloni, A. Graf, *Il fenomeno del secentismo*, nella *N. Antol.* del 1.° ottobre 1905; B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo*, nel vol. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1910, e anche la *Prefazione* del Croce stesso a' suoi *Saggi sulla letterat. italiana del Seicento*, Bari 1911. — 6-7. La storia degli influssi letterari italiani nell'età del Rinascimento ha ormai una ricchissima bibliografia, per la quale conviene rimandare il lettore a L. P. Betz, *La littérature comparée. Essai bibliographique*, 2.ª ediz., Strasburgo 1903 (continuato dall'Hauvette nel *Bulletin italien*, VII, VIII, 1907-8); alla *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte (Periodico di letterat. comparata)*; agli *Studi di filologia moderna* diretti da Guido Manacorda, che si pubblicano dal 1908, e al *Giornale storico della letterat. ital.*, che registra via via le nuove pubblicazioni su quell'argomento. Sommariamente tiene conto degli studi comparativi il Flamini in ciascun capitolo del *Cinquecento* (1902); ma naturalmente la bibliografia vi è ormai arretrata. — G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 6.ª ediz. Parigi, 1901. G. Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, trad. dall'inglese, Madrid 1902. H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. — 8. Per le relazioni del secentismo col preziosismo francese, vedi H. Hauvette, *Le chevalier Marin et la préciosité*, nel *Bulletin italien*, V, 1905, p. 54 e sgg. e F. Picco, *Salotti francesi e poesia italiana nel Seicento*, Torino 1905, non trascurando i temperamenti che alla tesi di quest'ultimo fece R. Renier, nel *Fanfulla della domenica*, XXVIII, 1906, n.° 7; cfr. anche M. Ciravegna, *Marinismo e preziosismo*, Napoli 1910. L. P. Thomas, *Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Parigi 1911. A. Feuillerat, *John Lyly, contribution à l'histoire de la Renaissance en Angleterre*, Cambridge 1910.

CAPITOLO II

Il Marino e la poesia del suo tempo

1. La poesia idillico-mitologica. — **2.** Giambattista Marino. — **3.** L'arte e le liriche del Marino. — **4.** Gli *Idilli*. — **5.** L'*Adone*. — **6.** La lirica nella prima metà del Seicento. — **7.** G. Chiabrera e la sua arte. — **8.** La lirica del Chiabrera. — **9.** F. Testi. — **10.** La lirica del Testi. — **11.** Le arti del disegno nel Seicento. — **12.** L'epica nel Seicento. — **13.** La *Croce racquistata* di F. Bracciolini e il *Conquisto di Granata* di G. Graziani. — **14.** Alessandro Tassoni e le sue opere minori. — **15.** La *Secchia rapita*. — **16.** Il poema eroicomico. — **17.** Il poema giocoso. — **18.** La poesia satirica: Salvator Rosa. — **19.** La poesia burlesca.

La poesia idillico-mitologica.

1. Dal *Ninfale fiesolano* e dall'*Ameto* ai poemetti epico-lirici del Molza e del Tansillo; dalle *Stanze* polizianesche agli episodi ariostei e tassiani d'Angelica e Medoro, d'Alcina, d'Erminia, d'Armida; dalla *Lepidina* del Pontano agli epigrammi deliziosi del Navagero e del Flaminio; dall'*Arcadia* del Sannazzaro all'*Aminta* e al *Pastor fido*, la poesia italiana del Rinascimento aveva trattato con singolar compiacenza l'idillio sensuale e paganeggiante, come rappresentazione d'un mondo fantastico che s'apriva sereno agli uomini affaticati dai rivolgimenti e dalle guerre e non confortati da nessuna idealità o religiosa o politica o morale. Nella balda coscienza del rinnovamento che s'operava nell'arte e nel pensiero, fra il libero e universale tripudio delle nuove idee che si contrapponevano alle antiche e balenavano nei sorrisi discreti, nelle argute ironie, negli sghignazzamenti sfacciati, il primo Cinquecento aveva, con quel suo mirabile senso della bellezza, della misura e dell'armonia, fuso e confuso il suo amore dell'idillio con altri non meno vivaci elementi ispiratori del-

l'arte, coll'amore della pura idealità estetica, franca da vincoli scolastici, colla fruttuosa adorazione dei concetti platonici e petrarcheschi, col gusto del romanzesco. Ma quando quella lieta primavera dello spirito fu tramontata, quando il classicismo accademico imbrigliò le manifestazioni dell'arte e volle comporre questa a grave serietà, quando allo scetticismo libero e geniale succedette l'uggia d'una fede imposta, ma non sentita, nella mancanza d'altre idealità profonde e vigorose la poesia si rifugiò in quel mondo fantastico, pieno di raffinati godimenti, di delicatezze snervanti, di musiche soavi, che il Rinascimento aveva svelato; e nei primi tre o quattro decenni del secolo XVII essa fu essenzialmente idillica, voluttuosa, paganeggiante, non senza quella nota elegiaca che suole accompagnarla in ogni età di decadenza. Il poeta fu Giambattista Marino; il poema, l'*Adone*.

G. B. Marino.

2. Nato a Napoli nel 1569, il Marino fin dalla sua età giovanile sentí tutto il fascino della poesia e le si consacrò con appassionato abbandono, non ostante l'opposizione del padre, che avrebbe voluto farne un leguleio. L'ingegno vivace e fosforescente gli procurò la simpatia delle nobili brigate e favori e profittevoli collocamenti; ma nel 1600 egli dovette fuggire dalla patria, povero e senz'aiuti, per sottrarsi alla prigione, in cui la sua leggerezza l'aveva allora condotto per la seconda volta. Riparò a Roma, dove fu dapprima ospitato benevolmente da Melchiorre Crescenzio, chierico di camera di Clemente VIII, e piú tardi (1603) s'allogò con una lauta provvisione presso il cardinale Pietro Aldobrandini, cui seguí nella legazione di Ravenna e, nel 1608, a Torino alla corte di Carlo Emanuele I.

Questo principe, amantissimo delle lettere, copioso scrittore egli stesso di prose e di versi e munifico protettore d'artisti e di letterati, trattenne presso di sé il Marino, celebre ormai per le poesie ch'era venuto e veniva pubblicando alla spicciolata o adunate in volumetti di squisita eleganza. E dal soggiorno nella corte sabauda l'orgoglioso napoletano trasse frutto non pur di lucri e d'onori — s'ebbe fra altro la croce dei SS. Maurizio e Lazzaro — ma di amarezze forse non del tutto immeritate. Perché là ebbe a combattere a

colpi di sonetto una fiera polemica con Gaspare Murtola, mediocre facitore di versi, che rimbeccava l'avversario a colpi di sonetto e d'archibugio; e là sofferse ancora una volta la prigionia (1611-12) come reo d'avere sparlato del duca.

Nel 1615 passò a Parigi, e le sue arguzie ampollose brillarono ammirate tra i bagliori del preziosismo francese alla corte di Maria de' Medici. Otto anni dopo, coronato magnificamente il fragile edificio della sua fama colla stampa dell'*Adone* (1623), il Marino rivalicò le Alpi, e a Torino, a Roma, a Napoli fu accolto dai grandi, dalle Accademie, dai letterati, dal popolo come un trionfatore, con pompe solenni, che si rinnovarono poco appresso, quando nel 1625 colui ch'era detto e amava chiamarsi il « luminare » del suo secolo, venne a morte nella città che gli aveva dato i natali.

L'arte del Marino.

3. Il Marino fu il maggior *virtuoso* della forma poetica che l'Italia fino a' dí nostri abbia prodotto, e in ciò sta la sua piú gran lode e la sua condanna. Nell'orgasmo d'una immaginazione piú agile che fervida, egli faceva scattare da ogni ancorché lieve impressione l'immagine, e questa coloriva delle tinte piú varie e piú fulgide, plasmava in fogge artificiose, stemperava nell'esuberanza del suo fraseggiare, cullava mollemente nell'armonia di ritmi soavissimi. Ma le impressioni, sia per la loro propria tenuità, sia perché frutto d'erudizione anziché della diretta osservazione della realtà naturale ed umana, e soprattutto per l'indole stessa del poeta, leggera e mutevole, sfioravano appena la superficie della sua anima senza destarvi vibrazioni forti e profonde; e le immagini corrispondenti nascevano non per lo stimolo immediato di quelle impressioni, sí in virtú d'una specie d'acrobatismo intellettuale. Erano concetti peregrini, nuove e capricciose fantasie, ardite metafore, con che il Marino intendeva d'accomodarsi al costume corrente e al gusto del tempo e d'attuare quello ch'era per lui supremo canone d'arte, lo studio della novità stupefacente. Cosí, sperperando con dissennata profusione le forze del suo ingegno e asservendo per mania di popolarità all'andazzo del secolo il suo temperamento di poeta vero, egli conferí senza dubbio a fomentare e diffondere le malsane tendenze che già erano prevalse

nell'arte e venne ad impersonare in sé il piú florido e spampanato secentismo, che fu detto anche « marinismo ».

Le liriche. Tra le liriche del Marino — ei le raccolse tutte nelle tre parti della *Lira* (1602–1614) — le piú vive, le piú sincere sono quelle che cantano e descrivono i piaceri del senso, con lasciva abbondanza d'immagini, con efficacia di colori e di tocchi, con certo lene ondeggiamento di suoni, che ben ritrae il carattere voluttuoso della contenenza. Le bellezze della natura, in ispecie gli incanti del suo golfo partenopeo, gli ispirarono pure alcuni sonetti (boscherecci e marittimi), nei quali la freschezza dell'impressione si rispecchia nella semplice leggiadria della forma. Ma nella piú gran parte delle sue liriche incontri i vieti temi (preghiere, sdegni, lamenti) e i luogi comuni della poesia amorosa petrarchesca accanto agli argomenti piú frivoli e vani (il cagnolino, un guanto, l'oriuolo della donna amata) e alle novissime arguzie. Insulsi e scoloriti, nonostante i razzi e gli artifici della forma, sono in generale i sonetti encomiastici e religiosi e morali; ché la materia, imposta dalla consuetudine e dalla convenienza, lasciò freddo il poeta; come l'entusiasmo ch'egli ebbe vivo per le belle arti, non riuscí a vincere la sua vaghezza dei bisticci e degli arzigogoli, nei madrigali, nei sonetti, nelle stanze, nelle canzonette, dove rinnovando un genere caro ai decadenti greci, illustrò quadri e statue e incisioni e ritratti di grandi uomini. Queste composizioni d'argomento artistico raccolse nel volumetto della *Galleria* (1619).

Il Marino imitatore. 4. Il Marino confessava d'avere fin da' primi anni imparato a leggere « col rampino », tirando a suo profitto ciò che ritrovava di buono. Infatti egli si giovò largamente, non di rado colla fedeltà del plagiario, di scrittori greci, latini, italiani, francesi, spagnuoli, cosí antichi come moderni, e in particolare predilesse Claudiano, il poeta della decadenza latina (sec. V), e Nonno Panopolita (sec. IV), ne' cui *Dionisiaci* il paganesimo greco manda l'ultimo raggio di sua poetica luce. Evidentemente gli sgargianti colori, le immagini raffinate, l'enfasi del classicismo morente gli erano a grado, perché corrispondevano e servivano agli intenti della sua arte. Se nella *Lira* e nella *Galleria* ben distinta risuona

l'eco di note ovidiane e rifioriscono le arguzie epigrammatiche dell'*Anthologia*, i poemetti che il Marino compose in metro vario e con gran pompa d'allegorie e di mitologici ornamenti per esaltare papa Leone XI, Carlo Emanuele, Maria de' Medici e per celebrare illustri nozze *(Epitalami)*, discendono per dritta linea dai panegirici di Claudiano; e in generale dallo stesso Claudiano, da Nonno, da Virgilio, da Ovidio gli *Idilli* mariniani derivano materia e forme.

Gli *Idilli*.

Questi sono poemetti epico-lirici, nei quali con grande varietà di metri — prevalgono gli endecasillabi misti a settenari e liberamente rimati — e in istile agile e snello, ancorché non scevro delle solite intemperanze, il poeta rappresenta antichi miti (Orfeo, Atteone, Europa, il rapimento di Proserpina, ecc.), e scene d'amore, fingendo che il fatto si svolga sulla riva del mare o all'ombra dei boschi; onde qui, come nelle egloghe, giovanili componimenti d'ispirazione virgiliana, più intensamente si manifesta quel fare idilliaco che tutta pervade la poesia del lascivo napoletano. Gli idilli, raccolti in un volume sotto il titolo *La Sampogna* (1620), segnano il passaggio dal genere lirico al narrativo, e prenunziano, sí per la materia mitologica e sí per il tono, l'*Adone*.

L'*Adone*.

5. Cominciato prima del 1605, l'*Adone* doveva essere un poemetto di non piú che tre libri; ma ampliandosi successivamente divenne invece il grande poema d'oltre a cinquemila ottave distribuite in venti canti, che vide primamente la luce nel 1623 a Parigi, dedicato a Maria de' Medici, regina di Francia. La trama ne è tenuissima: Venere s'innamora di Adone, che per le arti di Cupido è capitato sulla spiaggia di Cipro e che ricambia l'amor della dea; ma la gelosia di Marte interrompe i passatempi degli amanti, costringe Adone a fuggire e da ultimo lo conduce a morte; perché il bellissimo giovinetto, tornato dopo mille romanzesche avventure al palazzo di Venere e creato re di Cipro, è ferito durante una caccia da un cinghiale innamoratosi di lui per volere del geloso dio, ed esala l'ultimo fiato tra le braccia dell'amante sconsolata. Intorno a questa semplice azione frondeggiano, sopraffacendola di continuo, infiniti episodi, simili a grandi rami che o germoglino con un rigoglio stranamente

esuberante di vegetazione sur un esile tronco o con sottili e artificiati legamenti vi siano stati assicurati, posticci. Sono narrazioni d'altri miti pagani, magnifiche descrizioni di palazzi e di giardini incantati, arditi tentativi di poesia scientifica, che rivelano nel Marino il contemporaneo di Galileo, digressioni storiche e autobiografiche, racconti romanzeschi.

Come nella favola principale il Marino riprodusse il mito di Venere e Adone, quale l'antichità l'aveva tramandato e il Cinquecento italiano atteggiato in poemetti non invano a lui noti, cosí negli episodi sfruttò, oltre a Nonno e a Claudiano, Omero, Museo, Luciano, Teocrito, Achille Tazio, Eliodoro, Lucano, Apuleio, Dante, il Petrarca, il Sannazzaro, il Vida, l'Ariosto e più altri ancora, attingendone racconti, invenzioni, elementi descrittivi, sentenze, atteggiamenti della materia e della frase, or traducendo, or parafrasando, or ampliando, or compendiando, quasi sempre aggiungendo un concettino, una metafora, un'antitesi.

Difetti e pregi dell'*Adone*.

Non ostante la varietà dei racconti, la lettura continuata dell'*Adone* riesce faticosa e stucchevole, perché monotona e senza intrecci è la tessitura del poema e troppo debole il filo che dovrebbe stringere ad unità codesto enorme cumulo di materia. La fredda arte del Marino non riesce ad infondere vita drammatica nelle sue figure, fluttuanti tra il divino e l'umano in un mondo indeterminato e nebuloso; e cosí l'interesse langue e il lettore non si commuove dinanzi a quella insulsa fantasmagoria di personaggi senz'anima e di personificazioni senza un serio significato. Come nelle liriche, cosí nell'*Adone* escon fuori magnifici squarci di poesia quando dinanzi alla fantasia dello scrittore si dispiegano scene sensuali o spettacoli di natura. Pregi innegabili hanno dovunque lo stile, abbondante, colorito, scorrevole; la lingua, agile e ricchissima; l'ottava e il verso, melodiosi e di perfetta compagine. Ma questi pregi superficiali troppo facilmente degenerano nei vizi del Secentismo; talché son poche le pagine dell'*Adone* dove non facciano capolino, e molte quelle ove dilagano i concetti lambiccati, le antitesi preziose, le metafore strane e le interminabili enumerazioni, che scemano l'effetto delle descrizioni e tradiscono l'artificio dello scrittore.

Il Marino affermò che da' suoi molli versi doveva rampollare questo « senso verace »: « smoderato piacer termina in doglia », e volle infatti che un dotto teologo s'adoperasse a scoprire nel complesso e nei particolari del poema il recondito significato morale (allegoria). Gherminella di secolo ipocrita! In realtà il procace verseggiatore altro intento non ebbe se non di dilettare; e quel senso di languida malinconia che si diffonde sulle licenziose favole mitologiche e adombra la voluttà dell'idillio, non da altro proviene se non dalla coscienza della caducità del piacere. Nell'*Adone* l'età fiacca, corrotta e ammantata di falsa religione e di falsa morale ebbe la sua espressione artistica piú chiara e compiuta. I contemporanei plaudirono al poema, lungamente e ansiosamente aspettato; ma non mancarono neppure le critiche, e poco dopo la morte del Marino s'accese tra i censori e i difensori dell'opera sua una polemica durata quasi un quarto di secolo; uggiosa polemica, nella quale tra gli sfoghi incomposti delle ire personali, le futili discussioni intorno ai canoni aristotelici e la farragine dell'erudizione indigesta, s'insinuano talvolta assennati giudizi e osservazioni giovevoli all'intelligenza dell'arte mariniana.

Significato dell'*Adone*.

6. Ad un poeta che nelle sue opere compendia e avvalora le tendenze estetiche e morali del suo tempo, sfoggiando un ingegno vivacissimo ed esperto d'ogni lenocinio dell'arte, non potevano mancare gli imitatori. Nel fatto, lunga e folta schiera di lirici s'avviò per il cammino aperto dall'autore della *Lira* e della *Sampogna*; e per quasi tutto il secolo XVII fioccarono i canzonieri, contesti, come quello del Marino, di rime amorose, eroiche, lugubri, morali, sacre; fioccarono gli idilli mitologici; fioccarono i madrigali. Svenevoli petrarcherie, ridevoli inezie, panegirici di signori e di principi vivi e morti, convenzionali ammaestramenti e freddi pensieri di religione si rivestirono di turgide fogge nelle rime di poeti che non avendo né l'ingegno né la consumata perizia del maestro, ne esagerarono a cento doppi i difetti senza saper riprodurre quella foga, tutta meridionale, d'ispirazione, quel lusso esuberante di colori, quell'affascinante musicalità onde il Marino riesce spesso a suscitare la meraviglia, se non l'ammirazione,

Lirici imitatori del Marino.

Sino all'arte codesti fecondi facitori di versi non sanno elevarsi se non di rado, nei componimenti d'ispirazione sensuale, dove esprimono i moti sinceri delle anime loro e la tendenza generale di quell' età. L' oblio ha travolto i loro nomi, ed è gran che, se ancora si ricorda il bolognese Claudio Achillini (1574-1640) per il sonetto famigerato, *Sudate, o fuochi, a preparar metalli*, scritto a Luigi XIII, liberator di Casale dall'assedio degli Spagnuoli (1629).

Altre maniere della lirica.

Ma anche nella prima metà del Seicento vi furono lirici che non seguirono le orme del fortunato napoletano; il che non vuol dire che siano stati migliori poeti dei seguaci di lui. Alcuni, pur indulgendo alla moda nell'artificio dello stile, fastidirono i temi licenziosi e cantarono d'amore platonicamente; altri senza uscire dalla cerchia delle ispirazioni mariniane, sdegnarono le audacie e le raffinatezze stilistiche del maestro e tennero fede al Petrarca; altri infine si studiarono di ritemprare la lirica italiana nell'imitazione dei classici, e per una naturale disposizione del loro ingegno si sottrassero al malgusto del tempo. Tra questi ultimi vogliono essere ricordati ad onore Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi, tuttoché siano indubbiamente minori poeti del Marino.

G. Chiabrera.

7. Il Chiabrera nacque a Savona nel 1552 e passò la piú gran parte della sua giovinezza presso uno zio materno a Roma, dove frequentò la scuola dei Gesuiti, strinse familiarità con uomini dotti e s'allogò poi nella corte del cardinal Cornaro. Per certa briga con un gentiluomo romano dovette nel 1581 abbandonare quella città, e ritiratosi in patria, si diede tutto alla dolcezza degli studi e al culto dell'arte. Le abili lusinghe del suo canto gli procurarono la benevolenza dei granduchi di Toscana, dei duchi di Mantova, di Carlo Emanuele di Savoia, di Urbano VIII, i quali in cambio di pensioni e d'onori non gli domandarono altro tributo che di rimati encomi e di drammatiche invenzioni, ornamento alle feste di corte; né gli contesero, se non per temporanei soggiorni a Firenze, a Mantova, a Torino, gli ozi tranquilli e giocondi della sua Savona. Quivi egli visse sino a tarda età privilegiato da' suoi concittadini, che gli affidarono anche onorevoli uffici; lieto d'una discreta agiatezza: sereno nella

calma d'un'anima chiusa all'impeto delle forti passioni. Morí ai 14 d'ottobre del 1638.

L'arte del Chiabrera.

Quantunque vissuto a cavaliere fra il Cinque e il Seicento, tuttavia il Chiabrera vuole essere rassegnato tra gli scrittori del secolo XVII per le ragioni dell'arte, soprattutto per quel suo amore di novità che gli faceva dire scherzosamente di volere, a imitazione del suo corregionale scopritor dell'America, trovar nuovo mondo o affogare. E nella lirica — molti altri generi di poesia coltivò, sicché lo incontreremo ancora piú volte nel seguito del nostro discorso — egli fu veramente novatore, non perché vi portasse singolare originalità di pensiero, ma perché la arricchí di forme e spiriti nuovi. Ammiratore di Pindaro, egli si provò a trasferire dalle odi del lirico tebano nelle sue canzoni *eroiche* e *lugubri* (dove cantava le glorie degli eroi d'Italia) i rapidi trapassi dagli antichi e mitici fatti ai moderni e contemporanei, certi atteggiamenti degli affetti e improvvisi rivolgimenti del pensiero, alcune ardite trasposizioni e composizioni di parole, e poi anche la struttura metrica, dividendo la stanza in *strofa*, *antistrofa* ed *epodo*, come già avevano fatto il Trissino, l'Alamanni e qualche altro (vedi vol. II, pag. 198). Tentò pure l'alcaica e l'asclepiadea non rimate, riproducendo, con ingegnosi collegamenti e con modificazioni di versi nostrali, il suono ch'esse danno a orecchi italiani e cosí precorrendo non male i bellissimi esperimenti del Carducci.

La lirica grave del Chiabrera.

8. Nella lirica grave il Chiabrera sa talvolta trovare accenti caldi e vigorosi, come nelle canzoni per le vittorie delle galee toscane sui Turchi; mostra non di rado nel lampo d'una frase o in piú ampie pitture della realtà esterna, una pregevole virtú descrittiva; sente con discreta vivacità la bellezza della natura, in ispecie della sua ridente marina; e come nei metri preferisce alle solenni forme petrarchesche le stanze brevi e ricche di settenari e quinari o altre facili combinazioni, cosí nello stile è in generale misurato, non sí però che talvolta non cada in comparazioni esagerate, quasi degne d'un marinista. Gli è che per lo piú il Chiabrera canta a freddo per sodisfare o solleticare l'ambizione de' suoi nobili protettori, senz'appassionarsi veramente per il suo

soggetto. Di qui la mancanza in lui di vero impeto lirico; di qui una certa trascuratezza della forma, come d'improvvisatore; di qui il monotono ripetersi d'alcune immagini; di qui infine quello che è il più grave difetto della lirica solenne chiabreresca, l'abuso del mito, che mentre dovrebbe lumeggiare la virtù d'un personaggio moderno o la grandezza d'un fatto, soverchia spesso l'argomento principale, tutta traendo a sé l'attenzione del poeta.

Le canzonette.

Assai meglio Gabriello riuscí nella lirica leggera, nelle agili, saltellanti, melodiose odicine anacreontiche, alle quali egli deve la sua fama tra i posteri e il nome di creatore della melica italiana. Per vero dai graziosi componimenti che sotto il nome del vecchio di Teo erano stati pubblicati nel 1554 da Arrigo Stefano, il savonese derivò ben di rado qualche immagine o movenza direttamente; ma se ne assimilò lo spirito soprattutto per mezzo alle imitazioni che il Ronsard e altri poeti della Pleiade ne avevano fatto. E in uno stile tutto grazia, dolcezza e brio, con locuzione scorrevole, con immagini di leggiadra minutezza trattò lievi e teneri argomenti, ora cantando l'amore e le lodi della bellezza, or leggermente moraleggiando sulla caducità delle cose terrene, or dipingendo con tocco delicato scenette campestri, or esaltando i doni giocondi di Bacco. In codeste canzonette le immagini poetiche hanno una precisione e una lucidità incantevoli e i concetti si snodano, serpeggiano, si ripercuotono con ineffabile agilità attraverso ai garbatissimi congegni metrici. Questi il Chiabrera in parte mutuò dal Ronsard e moltiplicò con inesauribile varietà; formò la strofe con versi or della stessa or di diversa misura, prediligendo i metri brevi, dai quinari ai novenari; alternò ai piani gli sdruccioli e i tronchi, e i versi legò insieme con nuove ed eleganti testure di rime. Le canzonette *Belle rose porporine, Del mio sol son ricciutegli, Damigella tutta bella,* per citare solo pochi esempi, sono davvero un amore nella loro semplicità graziosissima e ingenua.

Fulvio Testi.

9. Al Chiabrera cede nella perizia tecnica il ferrarese Fulvio Testi (1593-1646), ma senza dubbio lo supera per il calore e la sincerità dell'ispirazione. Temperamento irrequieto,

mutevole, avido di gloria, egli entrò presto al servigio de' suoi principi, gli Estensi, e dalla corte ebbe onori e favori e insieme amarezze, dovute cosí all'invidia degli emuli e ai capricci dei signori, come, e piú, alla sua incontentabilità, che gli nutriva in cuore sempre maggiori aspirazioni, e servo lo traeva a desiderare la quiete della vita privata, libero lo riconduceva alle tempeste del vivere cortigiano. Quando nel 1613 Carlo Emanuele prese arditamente le armi contro la Spagna, e al Duca sabaudo, augurato liberatore d'Italia, si levarono plaudenti e incoranti le voci di molti poeti — illustri alcuni, come il Chiabrera e il Marino, altri oscuri od anonimi — anche il Testi partecipò a quel coro con alcune poesie calde d'amor patrio e fieramente avverse a Spagna. Le quali, raccolte nel 1617 insieme con molte altre in un volumetto stampato a Modena e dedicato appunto a Carlo Emanuele, furono causa che il duca Cesare d'Este, temendo che da Madrid o da Milano gli venissero rimostranze per quella pubblicazione, condannasse il Testi a una multa e all'esiglio. Ma non andò molto, che chiaritosi vano quel timore, lo riammise in grazia e lo creò « virtuoso di camera », mentre Carlo Emanuele, cui il poeta non ristava dall'ardere incensi, lo insigniva della croce dei SS. Maurizio e Lazzaro e gli dava segni di generosa benevolenza.

Nel 1628 il Testi fu eletto segretario di stato da Alfonso III d'Este, e sotto il reggimento di quel duca e del suo successore Francesco I, fu di continuo occupato nella trattazione d'importanti affari e di delicate questioni. Per ciò dovette correr le poste d'una in altra città dell'Italia e dell'estero, fu per due anni residente del duca a Roma, e due volte ambasciatore straordinario alla corte di Madrid, mostrandosi sempre e nella corrispondenza d'ufficio e nelle lettere agli amici, acuto e arguto osservatore d'uomini e di cose, assennato ed esperto negoziatore politico. Nel 1639 il duca Francesco I gli affidò il governo della Garfagnana, tenuto piú d'un secolo prima dall'Ariosto, e ne lo richiamò dopo tre anni per adoperarlo in nuove missioni. Sennonché nel 1646 il Testi fu d'improvviso arrestato e rinchiuso in quella fortezza di Modena, alla cui costruzione aveva egli stesso coo-

perato procurando di vincere colla sua abilità diplomatica le opposizioni del papa; ironia della sorte! Causa della sua disgrazia furono, come pare accertato, i segreti maneggi con cui aveva sollecitato e ottenuto la nomina a segretario della Protezione francese a Roma; ma non l'ira del duca, sí una malattia lo condusse a morte là dentro nell'agosto di quel medesimo anno.

La lirica di F. Testi.

10. Il Testi esordí nella poesia imitando il Petrarca e moderatamente il Marino; ma abbandonò ben presto quella via per seguire il Chiabrera nell'imitazione dei classici, d'Orazio assai piú che di Pindaro. Quantunque neppure alla sua cetra mancasse la corda dell'encomio convenzionale e adulatore, pure dietro all'esempio del grande lirico latino egli preferí gli argomenti morali agli eroici, traendo ispirazione dalle diverse congiunture della sua vita e dall'osservazione delle cose del mondo. Le liriche del Testi, o racchiudano querimonie sulle fallaci apparenze della vita di corte, o detestino in tono alto e gagliardo la corruzione dei costumi e la tristizia dei tempi, o ammoniscano sull'instabilità della fortuna, o cantino le lodi della vita solitaria, o descrivano le delizie della campagna, hanno nell'onda facile del verso e nell'evidenza della locuzione un'aria gradevole di sincerità, non ismentita dalla biografia dello scrittore, chi sappia il rapido mutar di propositi e le alterne vicende di lui in ispecie negli anni anteriori al 1628.

Il diplomatico modenese è assai piú sobrio del Chiabrera nell'uso della mitologia, e le sue canzoni, svolgentisi in istanze brevi di soli endecasillabi o di endecasillabi misti a settenari, hanno una struttura logica piú serrata che le canzoni di carattere grave — con le leggere odicine è appena possibile il paragone — del lirico di Savona. Spesso vi alita un soffio di vera poesia, un senso di sconforto e di sfiducia nelle umane sorti; ma di leggieri il ragionamento prevale sull'immagine, e l'accensione lirica d'una stanza si smorza nella freddezza delle successive. Né mancano interamente nel Testi i difetti stilistici della sua età, poiché egli pure si compiace delle antitesi, delle iperboli e soprattutto di certa importuna abbondanza d'epiteti.

11. Vicende non dissimili da quelle, fin qui tratteggiate, della poesia ci presenta nel secolo XVII la storia dell'arte. Ciò che nel dominio delle lettere fu il Marino, nell'architettura e nella plastica fu, ma con piú forte e penetrante ingegno, il suo conterraneo Lorenzo Bernini (1598-1680), ch'ebbe comuni con lui l'amore invitto del nuovo e dello spettacoloso e l'intemperanza nell'espressione del concetto e nell'uso degli ornamenti. Il Bernini fu di gran lunga il piú geniale e poderoso artista dello stile barocco. Nelle sue costruzioni architettoniche, egli seppe congiungere la semplicità delle linee fondamentali colla grandiosità dell'effetto, traendo abilmente partito dalle illusioni della prospettiva, com'è, per esempio, nello stupendo colonnato di piazza S. Pietro (1667) e nella scala regia del Vaticano. Indole violenta, sensuale, bizzarra, mente gagliarda e fantasiosa, nelle sue opere plastiche secondò le tendenze e i gusti della sua età, che nella scultura cercava l'espressione pittorica, il naturalismo delle forme e delle scene, la rappresentazione non solo dell'essere, ma dell'operare. Di qui gli atteggiamenti mossi e drammatici delle muscolose figure berniniane, la contorsione delle membra, gli svolazzi dei crini e dei panneggiamenti, e tutta quella varietà dei processi tecnici con cui egli rese, dando pittoresco rilievo ai contrasti, l'aspetto delle carni, il colore e l'apparenza tessile delle stoffe. Le arti nel Seicento. L. Bernini.

Non ostante la ricerca affannosa di forme e decorazioni sempre nuove, egli seppe non di rado esprimere con possente efficacia un'idea, per es. la maestà della Chiesa trionfatrice nelle statue d'Urbano VIII e Alessandro VII in San Pietro, e l'estasi del deliquio mistico nella S. Teresa di S. Maria della Vittoria. Roma, da lui arricchita di palazzi, di statue, di mausolei e delle meravigliose fontane, e la chiesa di San Pietro, compiuta all'esterno mediante la sua piazza, decorata all'interno d'opere quali il tabernacolo e la cattedra, devono principalmente al Bernini quell'aspetto di solenne magnificenza che sí profondamente colpisce il visitatore. Ma egli fu forse il solo che riuscisse colla robustezza dell'ingegno a superare il piú delle volte i pericoli delle strambe teoriche. Gli imitatori e i competitori suoi, non ispirati da un forte pen-

siero, né sorretti da una vivace fantasia, caddero piú o meno nel freddo artificio e in quei difetti onde ha triste nominanza il barocco.

La pittura.

Anche l'arte dei colori traviò dietro le appariscenti seduzioni d'uno stile ampolloso, irrequieto, falso e incurante della correttezza del disegno; Giuseppe Cesari, detto il cavaliere d'Arpino, fu il Marino della pittura. Sennonché, come il Chiabrera s'argomentò di ravvivare la lirica mediante l'imitazione di Pindaro, cosí i bolognesi Carracci (Ludovico, Annibale, Agostino) vollero combattere il mal gusto del tempo tornando alle nobili tradizioni del Cinquecento e allo studio dell'arte classica e contrapponendo un savio e corretto eclettismo alle bizzarrie dei barocchi e al rude naturalismo di Michelangelo da Caravaggio. Come il Chiabrera, essi posero il loro studio piú nelle forme che nelle idee; tuttavia quegli sforzi giovarono alla pittura italiana, dappoiché i Carracci, in ispecie Annibale (1560-1609), malgrado certi loro difetti, diedero l'avviamento ad una scuola che s'abbella dei nomi dello spirituale Guido Reni, del soave Domenichino (Domenico Zampieri) e di Giovan Francesco Barbieri soprannominato il Guercino.

La poesia epica.

12. Se nella lirica all'autor dell'*Adone* tenne dietro lunga tratta d'imitatori, la maggior opera di lui rimase invece nel suo complesso inimitata. Il poema mitologico italiano trovò nell'*Adone* il suo piú ampio svolgimento e la morte. Lasciata la mitologia ai brevi componimenti foggiati sugli idilli mariniani e, come elemento decorativo, alla lirica, la poesia narrativa s'attenne alla storia sacra e profana; e per tutto il secolo XVII fu una fioritura di poemi eroico-religiosi, melanconica fioritura autunnale che in un'età cosí poco eroica, e sí scarsa d'intimo sentimento religioso, non d'altro fa testimonianza che d'un ozioso e sterile vagheggiamento d'un mondo ideale lontano dalla triste realtà. L'epica secentesca è tutta meccanicamente modellata sulla *Gerusalemme*, alla quale talvolta si collega strettamente anche per la materia. Infatti in alcuni poemi i protagonisti sono eroi già cantati dal Tasso e vi si narrano azioni che preparano quelle narrate da lui o ne conseguono. Agli altri sono argomento altre

guerre cristiane, antiche o recenti, contro gli infedeli (sulla battaglia di Lepanto si contano tra frammentari e compiuti una decina di poemi), avvenimenti della storia greca o romana o della storia contemporanea d'Italia e di Francia, leggende medievali sulle origini delle nostre città e sulle lotte degli Italiani contro i Barbari invasori, storie bibliche ed evangeliche, infine la scoperta d'America, dalla quale già l'Ariosto e il Tasso avevano tratto ispirazione a particolari episodi dei loro poemi.

Sordi, per le condizioni stesse dei tempi, ai sentimenti che creano e nutrono la vera epopea e insieme privi di quella vena d'intima poesia che zampillava fresca e abbondante dall'anima amorosa e melanconica di Torquato, gli epici del Seicento non fecero in generale se non riprodurre lo schema fondamentale della *Gerusalemme*, rimpolpandolo d'episodi derivati di là stesso o, men di frequente, dai poemi classici e romanzeschi più famosi. Con la partecipazione del Cielo e dell'Inferno alla guerra, pro e contro le parti combattenti, con l'allontanamento per forza d'arte magica dell'eroe fatale e colla necessità del suo ritorno per il trionfo della santa causa, ricomparvero nei loro poemi tutte le situazioni, gli spedienti, i temi spiccioli, le particolari invenzioni del modello, e con nomi mutati, il pio Goffredo, Rinaldo, Tancredi, Argante, Erminia, Armida, Clorinda. Per tutto ciò è naturale che né il disegno complessivo, né l'intima struttura di codeste narrazioni epiche abbiano pregi notevoli, e che i personaggi divengano solitamente esseri convenzionali senz'alito di vita. Che se inoltre si rammentino i vizi letterari del secolo e si sappia qual folla di verseggiatori inetti siasi allora imbrancata fra gli imitatori del Tasso, che sommano in tutto a più d'un centinaio, non potrà far meraviglia che l'epopea del Seicento sia per ogni rispetto la più misera cosa che si possa immaginare.

Poemi epici del Seicento.

13. Non salveremo da questa sommaria condanna né i tentativi epici di Fulvio Testi, dal poeta stesso condannati a restare esperimenti appena iniziati, né la *Strage degli Innocenti* del Marino, composizione di scarsa originalità e di trascurata fattura, né i maggiori poemi del Chiabrera (la *Go-*

tiade, l'*Amedeide,* la *Firenze*, il *Foresto*), ancorché questi abbiano qualche grazia di lingua e di stile, e i due ultimi presentino una non fortunata novità metrica, l'endecasillabo liberamente rimato, in luogo dell'ottava. Meglio assai il lirico savonese riuscí in certi brevi poemetti in isciolti, nei quali rifece e svólse storie tradizionali bibliche e mitologiche o invenzioni d'altri poeti; massime nell'*Erminia* e nell'*Alcina prigioniera*, rifioriture liriche di episodi tasseschi e ariostei, le quali ricordano certi quadri di scuola carraccesca pure ispirati dalla *Liberata* e dal *Furioso*.

La *Croce racquistata* e il *Conquisto di Granata*.

Fra i poemi eroici propriamente detti, due soli meritano piú benigno riguardo: la *Croce racquistata* (1611) del pistoiese Francesco Bracciolini e il *Conquisto di Granata* (1650) di Girolamo Graziani da Pergola nelle Marche. Il Bracciolini, artefice fecondissimo, ma non fine, di tragedie, di pastorali, di liriche e di non so quanti poemi, morto quasi ottantenne nel 1645, canta la guerra che Eraclio, imperatore d'Oriente, combatté (622) contro Cosroe re dei Persiani per ricuperare il legno della Croce; e il Graziani (1604-75), amico del Testi e suo successore nell'ufficio di segretario dei duchi di Modena, l'ultima guerra contro i Mori di Spagna, finita colla presa di Granata (1492). In entrambi questi poemi, nei quali, s'intende, è piú o men palese l'imitazione del Tasso, il disegno generale è ben proporzionato; l'elemento romanzesco felicemente si conserta all'elemento epico; spesso le immagini hanno vivezza e leggiadria, e le descrizioni e i racconti, specie nel Graziani, efficacia di colori e di linee; schietta è la lingua; sobrio, disinvolto e, di nuovo piú nel Graziani che nel Bracciolini, elegante lo stile; il verso corre facile e armonioso; e perfino qualche fuggevole lampo di vera poesia illumina dolcemente qua e là una scena o una figura. Se vi hanno poemi del Seicento non indegni di stare, sia pure a grande distanza, accanto alla *Gerusalemme*, questi sono appunto la *Croce racquistata* e il *Conquisto*.

A. Tassoni.

14. L'esausta forma del poema epico, vuota d'ogni appropriato contenuto ideale e ormai raccomandata solo ad una melensa tradizione rettorica, ebbe ancora un guizzo di vita quando uno spirito bizzarro si provò a trasfondervi un

contenuto manifestamente non epico, e nacque la *Secchia rapita*.

Come i più dei letterati suoi coetanei, Alessandro Tassoni, il bizzarro spirito, visse lungamente al servigio dei principi. Dopo essersi intrattenuto negli Studi di Bologna e Ferrara, si trasferí a Roma nel 1597 — aveva allora trentadue anni — e s'allogò come segretario presso il cardinale Ascanio Colonna, col quale dimorò in Ispagna dal 1600 al 1603. Più tardi entrato nelle grazie di Carlo Emanuele, che gli fu largo di promesse, dai ministri male adempiute, di donativi e di pensioni, servì la corte sabauda (1618-22), a Roma come gentiluomo ordinario del cardinale Maurizio, figliuolo del duca, e a Torino come primo segretario. Ma scarso era il profitto che il Tassoni ritraeva da quella servitú, e poiché i suoi sentimenti, fieramente ostili ai dominatori stranieri non erano un mistero, la ragione di stato cospirava colla malevolenza degli emuli e coll'antipatia del cardinale a render difficili i suoi vincoli con una corte ormai inchinevole a Spagna. Chiese dunque licenza (1622), e per quattro anni visse libero, attendendo agli studi e alla coltivazione d'un suo orticello, in quella Roma cui lo legavano ormai la lunga consuetudine e le amicizie, e dove egli sedeva, autorevole ed onorato, nell'Accademia degli Umoristi. A Roma restò fino al 1632, quando morto il cardinal Ludovisi, che lo aveva accolto tra' suoi familiari, fu chiamato a Modena dal duca Francesco I come gentiluomo di belle lettere; e a Modena morí nel '35.

L'indole e le opere minori del Tassoni.

Non comune vigoria dialettica, argutezza pronta e vivace, tagliente mordacità e senso fine dell'arte furono le qualità prevalenti nell'ingegno d'Alessandro Tassoni. La sua smania di contradire alle opinioni correnti, di ripensare e far vedere ad ogni costo d'aver ripensato i pensamenti altrui, lo condusse spesso al paradosso, contro il quale non aveva sufficiente schermo di buon senso e cui lo allettava l'indole motteggiatrice e battagliera. Spirito essenzialmente negativo, gli mancò un coerente patrimonio di concetti con cui creare un nuovo mondo al suo pensiero, e perciò cadde facilmente in gravi e curiose contradizioni. Nei dieci libri dei *Pensieri diversi*, farraginosa raccolta di disquisizioni scientifiche, filo-

sofiche, letterarie, dove il Tassoni combatte con molta dottrina e con fine dialettica la servile devozione ad Aristotile, trovi, accanto a osservazioni ingegnose ed acute e a felici presentimenti della verità, ricerche oziose o puerili o ridicole, dimostrazioni di credenze superstiziose, tesi paradossali. Là egli censura acerbamente Omero, biasimandone le ciance vane, la goffissima pecoraggine, le scempiezze, la viltà; e in un'altra sua opera, nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, mentre drizza gli strali delle sue arguzie contro i bolsi imitatori, non si duole se talvolta ne rimane colpito esso stesso il cigno di Valchiusa. Sono gli eccessi ridevoli d'una salutare reazione. Il Tassoni, che leva arditamente la bandiera della rivolta contro la tirannide degli antichi e del Petrarca, che ad ogni piè sospinto contrappone la « ragione » all'autorità, dimostra che pur nei domini della critica si vanno diffondendo germi di nuove idee e che l'avvenire matura.

La *Secchia rapita*.

15. L'arguzia e la mordacità del Tassoni si manifestano anche nella *Secchia rapita*, poema d'ottave in dodici canti composto quasi tutto nel 1615 e messo a stampa nel 1622 a Parigi. Il fatto che gli dà il titolo e l'avviamento, è storico, poiché una secchia fu per davvero tolta, trofeo di vittoria, dai Modenesi a quei di Bologna, quando i primi, rotti gli altri a Zappolino nel 1325, li inseguirono fin sotto le mura della loro città. Ma non è storica la terribile guerra che il Tassoni immagina derivasse da quel rapimento, facendola terminare colla pace a pari condizioni fra i due popoli. Di nuovo storici sono alcuni degli episodi per mezzo ai quali la guerra si svolge e dei personaggi che vi prendono parte; ma sono della storia d'altri tempi. La battaglia nella quale Enzo, re di Sardegna, è fatto prigioniero dai Bolognesi (canto VI), in realtà fu combattuta nel 1249 a Fossalta; la presa di Castelfranco (canto V) avvenne nel 1323; Ezzelino, che s'appresta a muover guerra a' Bolognesi (canto VIII), morí, come tutti sanno, nel 1259.

L'intento principale.

Sennonché questo fantastico guazzabuglio d'elementi storici plasmato nella forma tradizionale del poema epico, con reminiscenze palesi di scene e personaggi omerici, virgi-

liani, ariostei e tasseschi, non è se non un comico travestimento di fatti e persone del tempo stesso del Tassoni. Gli episodi della guerra tra Modena e Bologna per il ratto della secchia sono episodi dell'inimicizia che anche allora covava tra le due vicine città e s'inacerbiva nelle frequenti questioni d'acque e di confini, prorompendo talvolta in zuffe fra i terrazzani e in vere scaramucce d'armati. Il conte di Culagna *cavalier bravo e galante*,

> Filosofo, poeta e bacchettone,
> Ch'era fuor de' perigli un Sacripante,
> Ma ne' perigli un pezzo di polmone,

le cui ridevoli avventure guerresche, amorose, maritali, riempiono gran parte degli ultimi canti, è il conte Alessandro Brusantini, ferrarese, nemico personale del poeta; Renoppia, la valorosa amazzone, è Isabella, moglie d'Alfonso, il primogenito del duca Cesare d'Este; nei numi pagani, che commossi dal romore dell'armi, tengono consiglio e scendono sulla terra ad aiutare i guerreggianti, si celano il papa Paolo V (Saturno) e cardinali e prelati e cortigiani della curia di Roma. Similmente innumerevoli altre persone ch'eran vive e verdi mentre il Tassoni scriveva, entrano nell'azione o le passano accanto, quali con nomi finti e quali coi lor propri nomi. Cosí il poeta adempiva il principale suo intento, ch'era di schernire i suoi nemici personali e i nemici della sua città, di motteggiare le debolezze e i difetti d'altri, di scherzare bonariamente alle spalle di qualche amico.

Il sarcasmo, l'ironia, lo scherzo germogliano, via per tutto il racconto, dal contrasto tra la frivola causa e il grande sforzo d'armi e d'armati che ne consegue, dalla rappresentazione crudamente realistica e spesso atteggiata a caricatura delle cose e delle persone, dalla facilità con cui bruscamente si passa dal serio al faceto. Perché nella *Secchia* di tra l'affollarsi delle invenzioni giocose escon fuori alcuni tratti, come la descrizione della battaglia di Fossalta e la storia idillicamente colorita degli amori di Diana e Endimione, che non disdirebbero in una vera epopea, se il balenar del sorriso in una parola o in una frase pur di codesti luoghi non rompesse tal- L'arte.

volta l'illusione del lettore. E poi quegli episodi seri accrescono efficacia alla truccàtura epica della materia non epica e rafforzano l'impressione comica delle parti e del tutto.

La *Secchia*, nonostante qualche po' di monotonia specialmente nelle parti serie, è ancor oggi una gradevole lettura. Piace la speditezza del racconto; piacciono la varietà e la vivacità dello stile e il suono facile e ben temprato dell'ottava, e spesso si ride, ancorché a noi riesca meno ovvio e men pieno che non dovesse riuscire a' contemporanei, il significato delle comiche allusioni. Pure è giusto riconoscere che nel poema del Tassoni il comico è piuttosto superficiale; non nasce dalle cose e colle cose, ma è loro come a dir sovvrapposto per un atto di volontà dell'autore. L'ispirazione vera è sarcastica; epperò il solo personaggio vivo è il conte di Culagna. L'odio contro il Brusantini suggerí allo spirito mordace del poeta una rappresentazione atrocemente canzonatoria di lui, e ne uscí un carattere intimamente composto di sciocchezza, di viltà e d'ambizione, una figura disegnata con tocchi forti e sicuri e con insolita compiutezza.

Il poema eroicomico.

16. Cominciata e condotta innanzi con intenti di satira personale, la *Secchia* finí coll'essere pur anche una parodia dei grami poemi epici che infestavano la letteratura. Avversario dell'epopea il Tassoni non era; anzi vi si provò egli stesso con un poema sulla scoperta d'America, l'*Oceano*, che non andò oltre al primo canto. Ma aveva a sdegno le goffe abborracciature con cui gli imitatori del Tasso profanavano l'arte e non si dolse che la *Secchia rapita* si credesse composta per satireggiarli.

Quantunque già nei secoli XV e XVI altri avessero lasciato penetrare una vena di comico nel racconto delle imprese cavalleresche o addirittura volta a parodia l'indisciplinata epopea romanzesca, tuttavia nessuno prima del Tassoni aveva composto un poema in cui la mescolanza del serio e del ridicolo fosse nell'argomento stesso, e lo stile variamente atteggiandosi si mantenesse sempre adeguato al soggetto; un poema che insieme fosse ligio alle regole della perfetta epopea, con « un'azione sola, parte eroica e parte civile, maravigliosa e tutta intera fondata sopra storia

nota per fama ». Per ciò il modenese si gloriava d'essere stato « inventore d'una nuova sorte di poesia », cioè dell'epopea eroicomica italiana, ben diversa da quell'epopea eroicomica greca che aveva avuto nel Cinquecento non ispregevoli imitatori.

Imitatori del Tassoni.

Imitatori ebbe pure il Tassoni nel secolo XVII, quando altri poemi furono dati in luce, piú o meno fedelmente foggiati sulla *Secchia*; alcuni, ricchi di gustose macchiette, come l'*Asino* (1652) del padovano Carlo Dottori, e altri, piacevoli specialmente per la festosa vivezza della lingua, come il *Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini da Barberino di Mugello (1606–73) e il *Catorcio d' Anghiari* scritto circa il 1684 da Federigo Nomi d'Arezzo. Ma il poema eroicomico, come creazione individuale che era, e ispirata da intenti d'occasione, è naturale che non potesse serbare i caratteri formali con cui era uscito dal cervello del Tassoni; onde venne a confondersi col genere di cui in sostanza esso era una specie, col poema giocoso.

Il poema giocoso.

17. Nato già nel Cinquecento come breve racconto di ridicole guerre d'animali, di giganti, di nani, di mostri (vedi vol. II, pag. 176), il poema giocoso acquistò nuova ampiezza e maggior vastità di disegno per opera di Francesco Bracciolini nello *Scherno degli Dei*, di cui i primi quattordici canti furono messi a stampa nel 1618, e gli altri sei, uniti con quelli, otto anni piú tardi. Quivi non è né la mescolanza di serio e faceto, né la fusione di racconti storici con invenzioni fantastiche, né la regolarità epica che abbiamo notato nella *Secchia*. Lo *Scherno* è un poema di tutt' altra natura, è una rappresentazione burlesca — cosa non del tutto nuova — delle divinità e dei miti pagani, in ispecie delle venture di Venere e di Vulcano dopo che questo ha colto quella in fallo con Marte. Uno spirito comico un po' grossolano pervade tutto il poema, sí nella favola principale e sí negli infiniti episodi che le s'intrecciano e accodano soverchiandola; il poeta canta per ispasso senz'altro intento che di sollazzare. Vero è che in alcun luogo sono satireggiati i vizi della poesia secentistica e che nella prefazione il Bracciolini, autore, come sappiamo, anche d' un poema

Lo *Scherno degli Dei* di F. Bracciolini.

epico-religioso (vedi pag. 34), protesta di voler combattere la mitologia nelle credenze e nell'arte; ma la satira guizza e scompare rapidamente, e queste proteste son lustre per compiacere al secolo bacchettone. In realtà lo *Scherno* è un poema essenzialmente giocoso. I racconti s'inseguono e si interrompono senza un preordinato disegno, e la parodia d'un solo argomento protratta cosí a lungo finisce col generar sazietà. Pur non si può disconoscere che vivo, sobrio, spontaneo è lo stile; schietta ed elegante, la lingua; sicché la rappresentazione riesce non di rado animata ed evidente.

Dopo lo *Scherno*, il poema giocoso si venne sbizzarrendo intorno ai piú svariati argomenti, a sudicerie in maschera di moralità, a invenzioni puerili, ad insulse e invereconde parodie, non d'altro adorno solitamente se non di quelle doti di lingua e di stile — il fare alla buona difendeva gli autori dai vizi del tempo — che non bastano a dar vita durevole a un'opera d'arte, ove manchi la bontà del disegno e la vigoria, se non l'originalità, del pensiero.

Il *Malmantile racquistato* di L. Lippi.

Certo non si segnala per pregi di questa fatta il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, pittore fiorentino (1606-65), che uscí postumo nel 1676 sotto il nome anagrammatico di Perlone Zipoli; ma pur merita, fra tutti gli altri poemi giocosi del Seicento, d'essere qui ricordato per l'inesausto spirito comico e, piú, per il suo valore storico. Il Lippi vi racconta burlescamente certa fantastica guerra che si sarebbe combattuta per il vecchio castello di Malmantile, con indisciplinata libertà rallegrando il suo racconto di facete allusioni a persone viventi, di piacevoli novelle, di gaie invenzioni, di macchiette disegnate con garbo. Abbondano nel *Malmantile* i motti, i frizzi, i riboboli, i proverbi del parlar fiorentino, poiché l'autore intese principalmente a far conoscere « la facilità e la pienezza » del suo idioma nativo; e frequenti s'incontrano gli accenni (dottamente illustrati da un erudito contemporaneo) ad usi, a canzoni, a balli, a giuochi del popolo. Si direbbe che la poesia, conscia della sua vacuità, aspirasse a divenire un archivio della lingua e delle tradizioni italiane. Oh la bella e agile vivacità della poesia giocosa della Rinascenza!

18. La concezione satirica e giocosa della vita che il Tassoni e questi altri verseggiatori esprimevano nella forma del poema epico, continuò anche nel secolo XVII a rivestirsi di quelle forme che l'età precedente aveva canonizzato come proprie della poesia satirica e burlesca. La poesia satirica.

Ne' suoi anni piú tardi il Chiabrera compose trenta *Sermoni*, garbati componimenti nei quali con oraziana serenità e con una grande rettitudine di giudizio rilevò e dipinse in aria tra melanconica e sorridente i vizi, le debolezze, le male abitudini degli uomini e narrò la tranquilla giocondezza della sua vita volgente al tramonto. Innovatore anche in questo special territorio della lirica, egli usò l'endecasillabo sciolto che seppe trattare con spigliatezza e con bella varietà di movenze. Invece i molti altri satirici del secolo XVII preferirono attenersi alla terzina dell'Ariosto e de' suoi imitatori cinquecentisti. Al solito porgeva loro gli argomenti la vita stessa contemporanea, e le riprensioni colpivano l'ipocrisia, l'ambizione, la falsa amicizia, la licenza dei costumi, le magagne delle corti, i cattivi metodi educativi, la cieca ostinazione degli aristotelici. Ad alcuni, Orazio e l'Ariosto erano maestri di compostezza, di bonaria ironia e di tranquillo umorismo; mentre altri brandivano impetuosi la sferza di Giovenale e di Persio e spesso atteggiavano la satira ad invettiva. Ma per lo piú i satirici secentisti, paghi d'una generica e mal definita astrattezza, non seppero dare ai loro componimenti un'impronta fortemente personale, né ritrarre il vizio coi colori specifici dei tempi e dei luoghi. Uno soltanto s'eleva sopra gli altri per l'efficace espressione del sentimento individuale e per la concretezza d'alcune rappresentazioni: Salvator Rosa.

La novissima critica ha sfatato la leggenda della partecipazione del Rosa alla rivolta di Masaniello (1647) e quindi dissipata la bella aureola d'amor patrio che gli cingeva la fronte. Tuttavia egli rimane una singolarissima figura, quasi un'incarnazione di quello squilibrio morale che è caratteristico d'ogni età di transizione e del Seicento in particolare. Nel suo animo s'annida una sdegnosa nobiltà e insieme una grossolanità volgare di sentimento; al suo ingegno versatile Salvator Rosa.

e dotato di naturali attitudini artistiche, fa difetto il senso della misura e della convenienza; egli pretende di correggere i costumi ed è nella vita il piú bel tipo di scapestrato; pur non è un ipocrita, perché tutto fa e dice secondo gli impulsi di quella sua indole semiselvaggia. Il Rosa nacque all'Arenella presso Napoli nel 1615, e per tradizione familiare si diede giovinetto allo studio della pittura, che fu la sua arte. Nel ritrarre paesaggi severi, solitari, procellosi, riuscí infatti eccellente, e con rara bravura dipinse grandi quadri di battaglie, dove la sua sbrigliata fantasia trionfava liberamente; meno bene trattò scene storiche, mitologiche e allegoriche. A ventitré anni si stabilí a Roma, dove acquistò allegra rinomanza non pur come pittore, ma come compositore di piccole arie musicali, sonatore di liuto e recitatore di versi e commedie improvvise. E quella vita di lavoro e di spassi seguitò poi a Firenze (1640-49) in gioviali brigate di letterati, di poeti, d'artisti, di scienziati, coi quali fondò l'Accademia dei Percossi. Tornato a Roma, ebbe brighe pericolose coi nemici che la sua lingua tagliente e il fare altezzoso gli avevano procurato, e là morí nel 1673.

Le satire del Rosa.

Tra le satire del Rosa hanno particolare importanza le tre prime, che trattano rispettivamente delle tre arti a lui familiari. Nella prima egli morde fieramente i virtuosi e le virtuose della musica e del canto, sordida genia « d'ogni lascivia e disonor feconda », per la quale i principi andavano pazzi e che rendeva la divina arte dei suoni maestra di corruzione. La seconda racchiude una giudiziosa analisi dei vizi della poesia contemporanea: frivolezza e immoralità d'argomenti, ampolloso artificio di stile, cerretanesca bizzarria di titoli; e mette alla berlina le finzioni, le piaggerie, i plagi, le cabale dei poeti. Nella terza il Rosa espone le sue dottrine intorno alla pittura e si scaglia contro gli ignoranti imbrattatele che trattavano soggetti vili o leggeri, contro quelli insomma che oggi diremmo pittori di genere. Le altre quattro satire infine, men vive e meno interessanti, colpiscono certe costumanze guerresche, la corruzione della Curia romana, l'invidia, e sono in parte apologie dell'autore contro i suoi detrattori.

Codeste satire, segnatamente le prime, hanno qua e la

tratti piacevoli per briosa disinvoltura e per argute caricature di vizi e d'uomini; ma nel complesso vanno troppo per le lunghe e le aduggia uno sfoggio inconsulto d'erudizione storica e mitologica. Il Rosa s'abbandona all'impeto del suo sdegno e all'esuberante loquacità della sua natura; onde non conosce freni e tira giú le terzine alla brava con enfasi declamatoria senza curare il logico svolgimento del pensiero.

19. Dalla poesia satirica alla giocosa è breve il passo; anzi l'una solitamente dichina all'altra per gradi intermedi, nei quali la riprensione e lo scherzo si confondono insieme e a vicenda si lumeggiano. Cosí è, per esempio, ne' sonetti fiorentineschi di Francesco Ruspoli (1572-1625), continuatore nel primo Seicento della maniera del Berni, abilissimo nel colorire comiche macchiette di poeti, di gonfianuvole, d'ipocriti, di pedanti. La poesia burlesca.

Ma il secolo XVII con quella sua facilità a trascorrere negli eccessi, con quel suo rifuggire dalle mezze tinte, rese piú marcata la separazione di quei due generi poetici, e mentre alla satira di stampo classico diede punte e sali che il Cinquecento in essa non usava, mentre coi sonetti del Marino, del Murtola (pag. 21), del Tassoni e d'altri fece eco ai piú velenosi sonetti del Berni e dell'Aretino, s'abbandonò nei capitoli e nei sonetti faceti ad un vano e sconclusionato cicaleccio. Nei burleschi del Seicento, toscani i piú, la satira lampeggia appena fievole e superficiale; essi badano a far ridere con le lodi e i biasimi paradossali, tema prediletto, sappiamo, della poesia bernesca, colla descrizione di scene e figure comiche, colle arguzie e coi mille artifici che vanno escogitando o esagerando. Vennero allora in voga gli enimmi scherzosi in sonetti, in ottave, in quartine, e ne fu maestro il fiorentino Antonio Malatesti (m. 1672); piacquero le poesie intessute da capo a fondo d'equivoci osceni germoglianti dai doppi sensi delle immagini e delle parole; si moltiplicarono i madrigali, i sonetti, le stanze rusticali, dove la spiritosa e sincera imitazione dei rispetti campagnoli fatta dal Magnifico Lorenzo nella *Nencia* si tramuta in dileggio della gente di villa con intento spiccatamente burlesco; rifiorí la maniera burchiellesca tutta ghiribizzi e riboboli plebei. Lodovico Leporeo da Cormons divenne famoso per certi suoi so-

netti rimpinzati di rime interne, di parole sdrucciole e bisdrucciole, di vocaboli stravaganti, e non fu il primo né il solo che trovasse diletto in tali mattíe; e altri, con idea non infelice se non ne avessero abusato, vollero destare il riso mediante una fitta gragnuola di quelle freddure, di quelle metafore, di quegli strani raccostamenti di cose e di pensieri che molti usavano sul serio. Dotto legislatore della poesia burlesca, ma non isdegnoso di simili bizzarri partiti, fu allora Nicòla Villani, l'accademico Aldeano, nel suo *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e dei Toscani*, che fu messo a stampa nel 1634 a Venezia.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VIII, cap. III. B. Morsolin, *Il Seicento*, capp. II e III. A. Belloni, *Il Seicento*, capp. II, I, III, IV, V. F. De Sanctis, *Storia*, nuova ediz., Bari 1912, vol. II, cap. XVIII. Per notizie biografiche e bibliografiche più particolari, vedi il *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, Firenze, Barbera, voll. III, 1904, e VI, 1910. — **2.** M. Menghini, *La vita e le opere di G. B. Marino*, Roma 1888. A. Borzelli *Il cavalier G. B. M.*, Napoli 1898. A. Gustarelli, *La vita e l'opera di G. B. M.*, Livorno 1918 (*Bibliot. d. studenti*, n.° 379). G. B. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento* a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1911-12, in due voll. *(Scrittori d'Italia)*. — **3-5.** G. F. Damiani, *Sopra la poesia del cavalier Marino*, Torino 1899. — **3-4.** G. B. Marino, *Poesie varie* a cura di B. Croce, Bari 1913 *(Scrittori d'Italia)*; nella *Nota* finale la bibliografia delle poesie minori del M. — **5.** *Adone*, poema del cav. Marino, Firenze 1886. F. Mango, *Le fonti dell'Adone*. Torino-Palermo 1891; cfr. Torraca, nei suoi *Scritti critici*, Napoli 1907, p. 467. E. Canevari, *Lo stile del M. nell'Adone*, Pavia 1901. S. Vento Palmeri, *La maniera fondamentale dell'arte di G. B. M.*, nella *Riv. d'Italia*, novembre 1915. — **6.** *Lirici marinisti* a cura di B. Croce, Bari 1910 *(Scrittori d'Italia)*. B. Croce, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, nei suoi *Saggi sulla letterat. ital. del Seicento*, Bari 1911. — **7-8.** G. Chiabrera, *Poesie liriche, sermoni e poemetti*, scelti da F. L. Polidori, Firenze 1865. A. G. Barrili, *G. Chiabrera. L'uomo e il poeta*, nella *N. Antol.* del 16 settembre 1897. A. Aldini, *La lirica nel Ch.* Livorno 1887; cfr. G. A. Venturi, nel *Giorn. storico*, XI, 432 segg.; e intorno alla lirica del Ch. anche Carducci, *Opere*, XVI, 385 segg. O. Varaldo, *Bibliografia delle opere a stampa di G. Ch.*, nel *Giorn. ligustico*, XIII, XIV, e negli *Atti e Mem. della società stor. savonese*, II. Il Chiabrera scrisse una breve autobiografia, ristampata dal D'Ancona con altre *Autobiografie*, Firenze 1863 *(Bibliot. diam. Barbera)* e da A. Solerti, *Autobiografie e vite de' maggiori scrittori italiani narrate da contemporanei*. Mi-

lano 1903. — 9-10. F. Testi, *Opere scelte*, Modena 1817, 2 voll. G. Tiraboschi, *Vita del conte F. Testi*, Modena 1780. G. De Castro, *F. Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo*, Milano 1875. V. Santi, *Il processo e la condanna di F. T. nel 1617*, nel *Giorn. storico*, LIV, 1909. — 11. G. Natali e E. Vitelli, *Storia dell'arte*, vol. III, Torino 1914. L. Serra, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1908. — 12. A. Belloni, *Gli epigoni della Gerus. Liberata*, Padova 1893. Dello stesso, *Il poema epico e mitologico*, Milano 1912, cap. IX, nella *Storia dei generi letterari*. — 13. La *Croce racquistata* e il *Conquisto di Granata*, nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli. M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di F. Bracciolini*, Firenze 1897. I. Malfatti, *Girolamo Graziani*, nella *Russ. Nazionale*, vol. CXXXIII, 1903, p. 203 sgg. L. Taberini, *G. Graziani e il Conquisto*, nella *Rass. Abruzzese*, XXXII, 1916-17. — 14. G. Rossi, *Saggio di una bibliografia ragionata delle opere di A. Tassoni*, Bologna 1908. Per la vita del Tassoni, G. Tiraboschi nella *Bibliot. modenese*, vol. V. *Le lettere di A. T.*, per cura di G. Rossi, vol. I, Bologna 1901; vol. II, 1910. L. Ambrosi, *Sopra i « Pensieri diversi » di A. T.*, Roma 1896. H. Naef, *Due contributi alla storia dei Pensieri di A. T.*, Trieste 1911. O. Bacci *Le « Considerazioni sopra le rime del Petrarca » di A. T.*, Firenze 1887. — 15. A. Boselli, *Bibliografia della Secchia rapita*, negli *Atti e Mem. d. Dep. di st. patria per le Prov. modenesi*, S. V. vol. X, 1916. *La S. R. e le altre poesie di A. Tassoni* con prefaz. di G. Carducci, Firenze 1861 (*Bibliot. diamante Barbera*). *La S. R., l'Oceano e le rime di A. T.* a cura di T. Casini, Firenze 1887 (*Piccola bibliot. ital.* del Sansoni). Più recenti edizioni della *Secchia:* quella commentata da P. Papini, Firenze, Sansoni 1912, e quella, notevole per nuove cure date al testo, di G. Nascimbeni, Lanciano 1914 (nella collez. *Scrittori nostri*). V. Santi, *La storia nella « Secchia rapita »*, nelle *Mem. dell'Accad. di Modena*, S. III, vol. VI, 1906; vol. IX, 1909; cfr. G. Nascimbeni, nel *Giorn. storico*, XLIX, 396 e LVII, 85. Importanti scritti intorno alle opere del T., nella *Miscellanea Tassoniana* pubblicata nella festa della Fossalta, 28 giugno 1908, a cura di T. Casini e V. Santi, Modena 1908. — 16. C. Zacchetti, *Dal poema epico al poema eroicomico*, Melfi 1898. I tre poemi citati in questo paragrafo, nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli; il *Torracchione desolato* anche a cura di G. Baccini, Firenze 1887. Per tutti e tre, ma in ispecie per quello del Dottori, vedi il cap. V del libro di N. Busetto, *Carlo de' Dottori letterato padovano del sec. XVII*, Città di Castello 1902. — 17. Sullo *Scherno degli Dei*, la monografia del Barbi citata al § 13. Perlone Zipoli, *Il Malmantile racquistato*, Prato 1815. A. Alterocca, *La vita e l'opera poetica e pittorica di L. Lippi*, Catania 1914. — 18. *Poesie e lettere edite ed ined. di S. Rosa* per cura di G. A. Cesareo, con biografia, Napoli 1882, 2 voll. L. Cretella, *L'ideale di S. Rosa e le Satire*, Trani 1899. R. Renier, *S. Rosa*, nel vol. *Svaghi critici*, Bari 1910. B. Croce, *S. Rosa*, nei *Saggi sulla letterat. ital. del Seicento*, Bari 1911. Utile sempre per la bella prefazione, il volumetto diamante delle *Satire, odi e lettere* del Rosa, curato dal Carducci, Firenze 1860.

CAPITOLO III

Galileo e la prosa del suo tempo

1. Il pensiero scientifico del Rinascimento e Galileo. — **2.** La gioventù di Galileo e il suo insegnamento pisano. — **3.** Il metodo galileiano. — **4.** Galileo lettore a Padova e matematico del Granduca. — **5.** Galileo e la condanna del sistema copernicano. — **6.** Il *Saggiatore* e i *Dialoghi de' Massimi sistemi.* — **7.** La condanna e gli ultimi anni di Galileo. — **8.** I *Dialoghi delle nuove scienze* e la morte di Galileo. — **9.** La prosa galileiana. — **10.** Il pensiero politico. — **11.** Traiano Boccalini e le sue opere. — **12.** Le idee e la prosa del Boccalini. La letteratura politica antispagnuola. — **13.** Il Boccalini e la critica letteraria. — **14.** Paolo Sarpi. — **15.** La *Storia del Concilio di Trento* del Sarpi e quella del Pallavicino. — **16.** La storiografia nella prima metà del Seicento. Il Dàvila e il Bentivoglio. — **17.** I romanzi nel Seicento. — **18.** Le novelle. G. B. Basile. — **19.** L'eloquenza sacra. P. Segneri.

Il pensiero del Rinascimento e Galileo.

1. Principalmente, ma non solamente artistico fu, come abbiamo piú volte osservato, il nostro Rinascimento. Mentre infatti l'arte saliva al suo fulgido meriggio e poi tramontava tra le vaporose incandescenze della poesia del Marino e delle concezioni berniniane, il pensiero scientifico colla critica ribelle del Valla, coll'osservazione politica e colla logica del Machiavelli, coll'osservazione del fatto fisico, gloria dell'Alberti, di Leonardo, di Giambattista della Porta, colle speculazioni naturalistiche del Telesio e del Bruno, s'avanzava per l'erta faticosa della verità, né a tramortirlo valeva, nella seconda metà del secolo XVI, la Scolastica, favorita nel suo rifiorire dalla Riforma cattolica (vedi vol. II, pagg. 6, 51 e segg., 76 sgg., 264 seg.). Col Marino, ultimo figlio del Rinascimento letterario, l'arte precipitò nell'abisso della decadenza; con Galileo Galilei, ultimo figlio del Rinascimento

scientifico, il pensiero raggiunse la sua maturità piena e feconda.

La gioventú di Galileo.

2. Figlio di Vincenzio Galilei, dotto uomo e versatissimo nella musica pratica e teorica, e di Giulia Ammannati, nacque Galileo a Pisa ai 15 di febbraio del 1564, tre giorni prima che morisse Michelangelo. A Firenze, culla di sua famiglia, e a Vallombrosa ricevette la sua prima educazione; e ingegno versatile com'egli era, non pure divenne esperto delle lingue e delle letterature classiche, ma dimostrò belle attitudini al disegno e alla musica e vivace sentimento della poesia. Nel 1581 fu mandato a Pisa a studiare medicina; ma le dottrine tradizionali fondate sull'autorità d'Aristotile e accettate dai piú con fede incondizionata, non potevano appagare quella mente avida della conoscenza diretta del vero; onde assai piú che dalle fallaci lezioni dei Peripatetici, ai quali era male accetto per l'ardita indipendenza de' suoi giudizi, Galileo trasse profitto dalle solitarie meditazioni e dalle geniali sue inclinazioni, seguite con giovenile ardore e coltivate con senno maturo. In quel tempo appunto le oscillazioni d'una lampada, misurate ai battiti del polso, svelarono (1583) al suo già alacre e acuto spirito d'osservazione l'isocronismo dei movimenti oscillatori del pendolo; e l'intuizione del valido aiuto che alla ricerca delle leggi naturali poteva venire dalla matematica, lo trasse a dar opera assidua allo studio di questa scienza. Cosí al giovane meraviglioso, che vinta la paterna opposizione e detto addio alla medicina, era tutto nei problemi della fisica e della geometria, s'apriva dinanzi quello che aveva ad essere il cammino glorioso e doloroso della sua vita.

Galileo studente a Pisa.

Poi che le disagiate condizioni della famiglia l'ebbero costretto a lasciar Pisa senza aver ottenuta la laurea (1585), Galileo visse quattro anni per lo piú a Firenze, dando lezioni private e qualcuna tenendone in pubblico intorno alla figura, al sito e alla grandezza dell'Inferno dantesco (1588). Frattanto lo studio delle opere d'Archimede lo guidava a nuove e proficue investigazioni sul centro di gravità e sul peso specifico dei corpi, e ad inventare la bilancia idrostatica, di cui spiegava la costruzione e l'uso nello scritto che

Galileo professore a Pisa.

da essa s'intitola. Nel 1589 eccolo di nuovo a Pisa, lettore di matematiche nello Studio. Quivi Galileo si fa banditore della nuova scienza che il suo genio, con mirabile consapevolezza dei mezzi e dei fini, viene creando. Con libertà reverente egli combatte la dottrina aristotelica del moto, e formulando per primo il giusto concetto del rapporto tra forza e velocità e la legge d'inerzia, pone le basi della moderna dinamica. Questi principî gli giovano a spiegare i fenomeni del moto e soprattutto a svolgere e dimostrare le leggi da lui scoperte della caduta dei gravi, leggi che dall'alto della torre pendente egli sperimenta dinanzi ai colleghi e ai discepoli.

Il metodo galileiano.

3. Fondamento allo studio della natura erano in quel tempo le dottrine di Aristotile, nelle quali gli eruditi s'industriavano a trovare le spiegazioni dei fenomeni, non di rado accomodando ad esse i fatti e per esse chiudendo gli occhi all'evidenza della realtà. Galileo torna alle fonti prime delle conclusioni aristoteliche e muove dai fenomeni, interrogati con cura paziente, con esattezza scrupolosa, con curiosità infaticata. Li sottopone ad analisi, li scruta con occhio di lince, ferma la sua attenzione su particolarità dianzi inosservate o trascurate, ripete le osservazioni variandone le condizioni, si studia di riprodurre sperimentalmente i fenomeni, rimovendo le cause che possano turbarne la sincerità, e decomponendoli nei loro fattori; e di sotto alle false apparenze trae fuori luminosa la verità. Il libro della Natura, egli pensa, « è scritto in lingua matematica e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche ». Perciò Galileo riduce le proprietà e i fatti ad attinenze certe di numero e di spazio, sottrae cioè le une e gli altri alle accidentali imperfezioni della materia, e divinati nei rapporti reali dei fatti i rapporti ideali delle quantità, riesce a comprendere sotto dimostrazioni universali e necessarie le ragioni dei rapporti reali, per discendere poi nuovamente ai fatti e chiedere all'esperienza la conferma delle leggi scoperte e dimostrate. In tale connubio dell'osservazione e del ragionamento, del senso e del pensiero e nell'alternarsi sapiente d'induzioni e deduzioni condotte con logica impeccabile, consiste il metodo galileiano,

sicuro strumento di controllo e di dimostrazione alle divinazioni del genio, perenne difesa delle scienze naturali contro la seduzione di fallaci teorie.

Nella concezione del metodo (né in questa soltanto) Galileo ebbe dei precursori; insigne fra tutti Leonardo da Vinci, che proclamava l'esperienza « madre di ogni certezza » e affermava « nessuna umana investigazione potersi dimandare scienza s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni ». Ma nessuno prima di Galileo aveva esposto un corpo di dottrine metodiche cosí ordinato e cosí efficace, come quello che si trova sparso per entro alle opere del grande Pisano; nessuno aveva messo in pratica con tanta conseguenza e sí felici risultamenti quelle dottrine. L'opuscolo *De motu gravium,* che virtualmente tutte le racchiude, è d'intorno il 1590. Passeranno ancora trent'anni prima che Francesco Bacone formuli le leggi del metodo sperimentale nel *Novum organum;* passerà quasi mezzo secolo prima che Renato Descartes col *Discours sur la méthode* (1637) ponga norme all'osservazione e all'interpretazione dei fatti interni.

Galileo lettore a Padova.

4. Le ostilità degli Aristotelici, che vedevano crollare il loro superbo edificio, e i malumori della corte granducale per certo franco giudizio intorno a una strana costruzione meccanica di Giovanni de' Medici, consigliarono nel 1592 il Galilei a lasciar Pisa e ad accettare la lettura di matematiche che il Senato Veneziano gli offriva nello Studio di Padova, con lo stipendio di 180 fiorini l'anno, aumentato sino a mille nelle successive rafferme.

I diciott'anni ch'egli passò colà, lieto dei conforti dell'agiatezza, nella consuetudine d'amici e discepoli ammiranti, fra cortesie e gaiezze care al suo spirito, furono, come egli confessava, i piú belli di tutta la sua vita. Sotto il dominio di S. Marco le speculazioni scientifiche del Maestro godevano, come ogni altra attività che non toccasse la politica, la piú ampia libertà, né loro era d'impaccio, anzi di stimolo, l'opposizione franca e leale, quantunque bizzarramente pertinace, d'un dotto aristotelico, Cesare Cremonino. Là Galileo scrisse e dalla cattedra parlò di meccanica, d'idraulica, d'architettura militare, di cosmografia; là inventò il compasso di pro-

porzione e un termoscopio (non era ancora il termometro): là infine volgendo all'osservazione del cielo l' « occhiale », di cui gli aveva suggerito l'idea una notizia venuta d'Olanda e ch'egli perfezionò nel telescopio (1609), scoperse le montuosità della Luna, innumerevoli stelle fisse, la natura della Via Lattea e delle nebulose e quattro dei satelliti di Giove (7–15 gennaio 1610), cui impose il nome di Stelle medicee. Di codeste « grandi e altamente ammirabili vedute » dava subito avviso ai filosofi, ai matematici, agli astronomi col *Sidereus nuncius,* prezioso opuscolo, nella cui colorita latinità vibra tutta la grande poesia di quell'anima, che affacciatasi per prima alle immensurabili profondità del firmamento, mentre celebrava i trionfi del suo metodo e delle sue intuizioni, si sentiva sollevata ad una piú prossima comunione coll'infinito. « Infinitamente rendo grazie a Dio che si sia compiaciuto di far me solo primo osservatore di cosa tanto ammiranda e tenuta a tutti i secoli occulta », scriveva in una lettera del 30 gennaio 1610, l'uomo che piú tardi accuseranno d'eresia.

Scoperte astronomiche.

Grande fu il romore levato da quelle scoperte; grande, ancorché non unanime, il plauso; di mezzo al quale si levava alta la voce dell'insigne astronomo tedesco Giovanni Keplero col motto storico: « Vicisti Galilaee ». Né lo scopritore dei cieli ristava, e in quello stesso memorabile anno svelava al mondo meravigliato l'anello di Saturno (« Saturno *tergemino* »), le fasi di Venere, le macchie solari. Adescato dal miraggio della corte, egli aveva intanto lasciato il dolce e fido asilo di Padova, e nel settembre del 1610 s'era trasferito a Firenze, essendo stato nominato « primario matematico dello Studio di Pisa e primario matematico e filosofo » del Granduca Cosimo II. Un viaggio a Roma che il Galilei fece poco appresso (primavera del 1611), fu un vero trionfo. Festeggiato e acclamato, egli udí solennemente confermare da un gesuita nelle aule del Collegio Romano la verità delle sue scoperte celesti; dagli orti del Quirinale mostrò col telescopio a cardinali e prelati i pianeti medicei; Paolo V lo accolse benevolmente; l'Accademia dei Lincei (vedi pag. 17) s'onorò d'ascriverlo tra' suoi soci. Ma nel

Galileo a Firenze.

buio si preparava la tempesta che doveva scoppiare contro di lui e cingere una nuova aureola al suo capo glorioso, l'aureola di martire della verità.

Galileo e il sistema copernicano.

5. Le scoperte galileiane avevano dato un fierissimo colpo alla concezione aristotelica dell'universo (in ispecie alle dottrine dell'immutabilità e incorruttibilità dei cieli), e d'altro canto avevano (in ispecie la scoperta dei satelliti di Giove) recato un potente suffragio a quel sistema cosmologico, che enunciato da Copernico nel *De revolutionibus orbium celestium* già nel 1543, era fino allora passato per un'ipotesi fantastica, buona solo ad agevolare i calcoli matematici dell'astronomia. Galileo, che fin da giovane nutriva nell'intimo del suo pensiero la convinzione della verità di quel sistema, dopo la vittoria dell'*Avviso sidereo* si fece animo, e in un opuscolo sulle macchie solari messo fuori nel 1613 prese risolutamente partito in favore della teorica copernicana. Ma questa pareva contrastare colla lettera delle Sacre Scritture, e poiché sconvolgeva tutta la scienza dell'uomo e dell'universo, cambiandone l'orientamento, si reputava contraria alle dottrine della rivelazione; onde i teologi, alleati coi peripatetici, presero a combatterla e a combattere, come un attentato all'integrità della fede, ogni argomentazione che la rincalzasse.

La condanna del sistema copernicano.

Invano Galileo in una lettera stupenda al padre Benedetto Castelli, suo valoroso discepolo (21 dicembre 1613), e in altre, si dolse che fossero portati i testi sacri in dispute di conclusioni naturali, e separando il mondo del teologo da quello cui guarda lo scienziato, sostenne non doversi, per luoghi della Scrittura che abbiano nelle parole diverso sembiante, revocar in dubbio gli effetti naturali « che o la sensata esperienza ci pone innanzi agli occhi o le necessarie dimostrazioni ci concludono ». Quella stessa sua lettera fu incriminata e denunziata al S. Ufficio. Invano verso la fine del 1615 egli si recò spontaneamente a Roma a difendere col calore d'una profonda convinzione e coi sani argomenti razionali sé e la causa cui s'era così strettamente legato. La dottrina della mobilità della Terra fu condannata dai teologi del S. Ufficio ai 24 di febbraio del 1616 e Galileo fu ammonito dal cardinal Bellarmino ad abbandonarla.

Quel grande, sempre devoto alla sua religione, si sottomise umilmente; ma l'Inquisizione con quell'atto inconsulto diede il segnale d'una battaglia tra la scienza e la fede, che doveva svolgersi tutta a danno dell'autorità della Chiesa. Fu colpa dei tempi e dei sistemi con cui questa, del pari che la potestà civile, reputava allora di poter vincolare, in servigio dei propri interessi, la libertà dello spirito. Il sacro tribunale non vide a quali pericoli esponesse la Chiesa, facendo credere che a puntello della fede occorresse impedire la vista della verità ormai sfolgorante dalle scoperte galileiane, e fra quell'onda d'ipocrisia che aduggiva ogni manifestazione della vita, stimò lecito e giovevole partito imporre a uno scienziato l'abbandono della sua coscienza scientifica, radicata appunto in quella verità; che è quanto dire imporgli il silenzio o la menzogna.

Il *Saggiatore.*

6. E Galileo tacque per sette anni, finché una disputa intorno alle comete fra un suo discepolo e il gesuita Orazio Grassi (Lotario Sarsi) non gli pose nuovamente in mano la penna. Scrisse allora, in forma di lettera a Virginio Cesarini, il *Saggiatore*, insigne esempio di prosa polemica, che fu stampato a Roma per cura dell'Accademia dei Lincei nel 1623. Per mantenere la metafora adottata dal Sarsi, il quale aveva intitolato il suo ultimo scritto *Libra astronomica ac philosophica*, Galileo prese il nome della risposta dalla squisita bilancetta dove l'orefice saggia l'oro, e con logica stringente, con limpide argomentazioni, con finissima arguzia mostrò la fallacia delle proposizioni e dei sillogismi con cui l'avversario aveva creduto di sostenere le sue teoriche sulla natura e sui moti delle comete. Il gesuita giacque sotto i colpi di quella critica inesorabile; ma quei colpi sparsero nella Compagnia germi d'odio, funesti al filosofo toscano.

Il *Dialogo de' Massimi sistemi.*

Poco prima che il *Saggiatore* venisse in luce era salito all'onor della tiara sotto il nome di Urbano VIII il cardinale Maffeo Barberini (agosto 1623), che di Galileo era amico ed estimatore. Questi andò tosto a Roma per rendergli omaggio e sebbene non riuscisse a far revocare la condanna del sistema copernicano, sperò da lui maggior tolleranza. N'ebbe infatti non iscarsi favori e nel 1630 poté ottenere la licenza

di stampa per il *Dialogo de' Massimi sistemi*, che è una delle maggiori sue opere.

Diviso in quattro giornate, vi prendono parte tre interlocutori: il fiorentino Filippo Salviati, il senatore veneziano Gianfrancesco Sagredo e un dabbene peripatetico, cui sta a pennello il nome d'un noto commentatore d'Aristotile, Simplicio; dichiaratori e dimostratori i due primi, massime il Salviati, del sistema copernicano; il terzo del tolemaico. Quantunque Galileo protesti di voler trattare del movimento della Terra per « pura ipotesi matematica » e si studi d'attenuare via via con prudenti riserve e disapprovazioni l'effetto delle argomentazioni che più poderosamente la ravvalorano, tuttavia la superiorità scientifica della nuova teoria brilla di luce meridiana. Ond'è che quando nel 1632 il *Dialogo* fu pubblicato, i nemici dell'autore riuscirono con calunniosi giudizi e con maligne insinuazioni a tramutare la protettrice amicizia di Urbano in fiero sdegno; e Galileo fu citato a comparire dinanzi al Tribunale del S. Uffizio come trasgressore del precetto del 1616 e propagatore della dannata opinione.

La condanna di Galileo.

7. Quando giunse a Roma, a mezzo il febbraio del 1633, egli « si confidava di difendere molto bene » le sue dottrine scientifiche. Ma all'assalto dei lunghi e sottili interrogatori, ai consigli dell'ambasciatore toscano che per pietà lo sollecitava a sottomettersi, alle minacce della tortura, il vecchio, cadente, malato e già prossimo a divenir cieco, non resse. Dopo aver procurato di difendere la rettitudine delle sue intenzioni, dopo essere sceso a confessare d'aver errato, Galileo, vinto e prostrato dal tormento dell'intima lotta, finí coll'abiurare solennemente la dottrina copernicana, secondo che ordinava la sentenza lettagli il 22 giugno, la quale inoltre proibiva il libro e lui condannava al carcere e a recitare per tre anni, una volta la settimana, i salmi penitenziali. Contro l'infame violenza che aveva posta la menzogna su quelle labbra intemerate, protestò la coscienza dei posteri attribuendo a Galileo il motto sublime ch'egli certo non pronunciò: « Eppur si muove ».

A quello strazio Galileo sopravvisse ancor nove anni, af-

Gli ultimi anni.

flitto dalle vessazioni dell'Inquisizione inesorabile, addolorato per la morte di suor Maria Celeste (1634), « un angelo di figliuola, che ne' silenzi del chiostro aveva della vita di lui fatta la vita sua », funestato dalla cecità che gli contendeva la vista di quel cielo, di quel mondo, di quell'universo che egli con sue meravigliose osservazioni e chiare dimostrazioni aveva — son sue parole — ampliato per cento e mille volte piú del comunemente creduto da' sapienti di tutti i secoli passati. Dopo una breve relegazione nella villa romana del Granduca alla Trinità dei Monti, e a Siena nel palazzo dell'arcivescovo, gli fu permesso (dicembre 1633) di vivere nella sua villa del Gioiello in Arcetri, in una penosa segregazione dal mondo, sotto l'assidua vigilanza del S. Uffizio, che gli vietava o misurava le comunicazioni del pensiero con gli amici e i discepoli. Nel 1638 le sollecitazioni d'alcuni nobili spiriti intesi a mitigargli i rigori della condanna, gli ottennero il permesso di abitare, con certe restrizioni e cautele, a Firenze; ma egli ne approfittò solo per pochi mesi e si ritrasse novamente ad Arcetri.

Operosità degli ultimi anni.

8. Eppure nonostante i dolori e le amarezze, quell'altissima mente continuava a trarre dai principî e dai metodi che le erano balenati nel primo fiorire della giovinezza, mirabili frutti. Mentre attendeva anche ad altri studi (le ricerche sulla determinazione delle longitudini in mare, la scoperta della titubazione del disco lunare, l'applicazione del pendolo agli orologi) Galileo dettava e nel 1638 metteva a stampa i *Dialoghi delle nuove scienze,* dove trattò del « moto locale » e « della resistenza che fanno i corpi solidi all'essere per violenza spezzati ». Cosí raccoglieva in un'opera magnifica le dottrine fondamentali, già nel tempo dell'insegnamento pisano formulate, della dinamica moderna, e poneva il coronamento al suo pensiero scientifico.

I Dialoghi delle nuove scienze.

Il malanimo de' suoi persecutori non si placava; ma al venerando vegliardo erano conforto la coscienza di « non aver mai declinato dalla pietà e dalla reverenza alla Chiesa » e la consapevolezza dell'alta missione scientifica da lui adempiuta. Accanto al pensiero dell'altra vita, dove s'aspettava da Dio l'eterno compenso dei tanti dolori sofferti, gli arri-

deva la visione del trionfo finale delle sue dottrine fra i posteri, illuminati dalla luce del vero ch'egli aveva scoperto. I discepoli cresciuti alla sua scuola, Evangelista Torricelli (1608-47), famoso per gli studi idraulici e per l'invenzione del barometro, Vincenzo Viviani (1622-1703), traduttore d'Euclide e biografo del maestro, i quali pietosamente consolarono in Arcetri gli ultimi anni di quel Grande, e il già ricordato padre Castelli (1577-1644), con cui Galileo tenne assiduo ed affettuoso carteggio, erano a lui guarentigia che la fiaccola del suo pensiero non si sarebbe spenta colla sua vita. Ed egli morí perdonando, l'8 gennaio del 1642. Nel dicembre nasceva il Newton.

La prosa galileiana.

9. Grande scienziato, Galileo è pure un grande scrittore, il maggior prosatore del suo secolo e uno dei maggiori di tutta la nostra letteratura. In lui appare piena quella corrispondenza tra il contenuto e la veste esteriore, che è pregio e condizione essenziale dell'arte vera.

Di codesta corrispondenza è già indizio l'uso della forma dialogica, adottata per le due opere monumentali dei *Massimi sistemi* e delle *Nuove scienze*; in quanto che non proponendosi Galileo d'insegnare al lettore risultamenti già belli e acquisiti o di stupirlo con la destrezza dell'ingegno, sibbene di condurlo per novissima via alla piú naturale concezione degli andamenti del mondo fisico, il dialogo era la forma in cui piú liberamente poteva svolgersi il processo del suo pensiero.

Nemico dei fronzoli vani, delle frasi sonanti, dell'enfasi, Galileo scrive come pensa, limpido, ordinato, con rigorosa continuità logica; onde il suo stile è semplice, robusto, tutto cose, e le sue opere hanno una chiarezza e un'evidenza che le rendono intelligibili anche ai profani. Né si creda che esse siano per ciò fredde e monotone; anzi l'anima dello scrittore palpita in esse, pur tra le severe speculazioni della scienza, co' suoi entusiasmi, colle sue antipatie, colla sua geniale festività. L'enunciazione delle meravigliose scoperte dà talora allo stile i fremiti della lirica o l'impeto dell'eloquenza: e un'ironia briosa e profonda lo colorisce gradevolmente ogni qualvolta (e accade assai spesso) stia dinanzi alla mente dello scrittore l'im-

magine de' suoi avversari scientifici. Basti ricordare con qual finissima arguzia sia fustigato nel *Saggiatore* il padre Grassi e quale amena combinazione di scienza stantia e d'ingenuità sia il Simplicio dei *Dialoghi*. Avendo a descrivere tante scoperte e ad esporre tanti nuovi e ardui pensamenti, Galileo atteggiò in nuovi modi la lingua e lo stile, ma seppe serbare a quella tutta la spontanea e disinvolta vivacità del parlar toscano e a questo un carattere di schietta italianità; esempio che i continuatori immediati della sua scuola felicemente imitarono. Con sapiente magistero egli condusse a perfetta maturità quella prosa vigorosa e originale, della quale erano stati maestri nell'età del Rinascimento Leonardo da Vinci e il Machiavelli.

Il pensiero politico.

10. Non diverso dal metodo praticato da Galileo nella scienza della natura, era quello che circa un secolo innanzi il Segretario fiorentino aveva applicato allo studio dei fenomeni politici: osservare oggettivamente i fatti e da questi risalire per via di liberi e rigorosi ragionamenti induttivi alle leggi che li governano. Ma nella seconda metà del secolo XVI la scienza politica s'era volta col Paruta a disquisizioni teoriche troppo vincolate alla religione e alla morale, e col Botero s'era fiaccamente adattata alle nuove forme di governo assoluto (vedi vol. II, p. 143 sgg.). Né in generale nell'età di cui teniamo ora discorso, essa seppe levarsi dal lezzo di dottrine abbiettamente servili e uscir dall'afa d'una sterile erudizione.

Tuttavia una piccola schiera di pensatori stimolata non già dall'esempio dello scomunicato statista, sibbene da quella tendenza all'osservazione e al libero esame che lui pure aveva guidato e ora penetrava più o men risoluta in ogni parte dello scibile, sdegnò le sentenze allora comunemente accettate e assurse a speculazioni indipendenti sull'assetto degli Stati e sulle attuali condizioni d'Italia. Allora fra Tommaso Campanella da Stilo (1568-1639) sognava, forma perfetta dell'umana convivenza, un'utopistica teocrazia che al lume della religione naturale reggesse i popoli affratellati in una sola famiglia, e vagheggiando un ordinamento politico fondato su pure astrazioni razionali, tentava d'attuarlo nella

sua Calabria mediante una congiura (1599), per la quale molti furono giustiziati e il frate ribelle ebbe a soffrire ventinove anni di dura prigionia. Allora Traiano Boccalini combatteva coraggiosamente la dominazione spagnuola e si faceva propugnatore della libertà nazionale. Allora Paolo Sarpi difendeva i diritti del potere civile contro le pretensioni invadenti della teocrazia.

T. Boccalini e le sue opere.

11. Il Boccalini, nato a Loreto nel 1556, visse lungamente a Roma, partecipando a segreti maneggi politici e tenendo uffici di giudice e d'insegnante. Da Gregorio XIII e da Paolo V fu mandato a reggere varie terre dello Stato ecclesiastico, e infine si ritirò a Venezia, come in un asilo piú sicuro e a lui, odiatore degli Spagnuoli, piú gradito, dove morí un anno dopo, nel 1613. Spirito essenzialmente critico e inchinevole allo scherzo, egli ideò una nuova forma di satira che gli permettesse di manifestare i suoi giudizi intorno alla vita politica e letteraria di quel tempo sotto la veste d'un'allegoria eroicomica, e scrisse i *Ragguagli di Parnaso,* dei quali la prima centuria fu pubblicata nel 1612 e la seconda nel '13.

Rinnovando un'invenzione messa in voga già nel secolo XVI, egli immagina un regno di Parnaso popolato da uomini d'ogni tempo e d'ogni nazione, famosi per opere di mano e d'ingegno, e governato da Apollo e da un parlamento di « virtuosi » con istituti e con uffici analoghi a quelli degli stati reali. La s'agitano questioni e s'accendono contese che Apollo e i suoi ministri risolvono; là arrivano le novelle del mondo, e là si riflettono per via di mille briose fantasie i fatti e le costumanze della società secentistica. Il Boccalini finge d'essere il gazzettiere o « il menante » di quel mondo favoloso e di mandare ai viventi notizia di quanto vi accade o vi si delibera, così come i gazzettieri o menanti di Venezia, di Roma, di Milano, precursori dei moderni giornalisti politici, solevano allora diffondere di tempo in tempo i loro « ragguagli » od « avvisi ».

Se nei dugento *Ragguagli di Parnaso* e nella *Pietra del Paragone politico*, che accresce d'altri trentuno la serie, il Boccalini tratteggia il quadro della realtà contemporanea velandolo di trasparenti allegorie, nei *Commentari* a Tacito, che furono pubblicati insieme con alcune lettere politiche di

dubbia autenticità solo nel 1678 sotto il titolo generale di *Bilancia politica*, egli passa apertamente in rassegna le azioni dei principi, ne scruta i motivi e gli intenti e ne giudica con inesorabile franchezza. Lo storico latino, salito in gran credito presso i politicanti del tempo, ma da loro franteso in servigio del piú brutale assolutismo, diviene per opera del Boccalini maestro di sapienza politica e colle sue piú notabili sentenze porge a lui occasione d'accumulare « una raccolta copiosa e svariatissima di peregrine notizie e di osservazioni critiche sui governi contemporanei ».

Le idee e la prosa del Boccalini.

12. Sí nella *Pietra del Paragone* e sí nei *Commentari* l'arguto loretano, che ha sicura ed esatta la percezione delle condizioni politiche del suo tempo e sa le colpe dei principi e dei popoli, sferza arditamente il malgoverno, la crudeltà, le ipocrite arti della monarchia spagnuola e con profetico acume spia nella compagine dell'immenso colosso le cause della sua debolezza; mentre agli Italiani rimprovera il loro profondo letargo, e proclamando il diritto d'ogni nazione a governarsi da sé, li esorta a liberarsi dalla soggezione straniera. Fautore di libertà, egli vagheggia come forma ideale di governo la repubblica aristocratica alla veneziana, e quantunque non del tutto scevro da vieti pregiudizi sociali, politici ed economici, propugna l'istruzione popolare e l'abolizione dei privilegi, esalta il lavoro e deride i titoli nobileschi.

Ma poiché la conoscenza della triste realtà non gli concede d'abbandonarsi a troppo rosee speranze, si studia talvolta di additare una via di mezzo che salvi insieme la dignità e la fortuna del cittadino; simile in questo al Guicciardini al quale piú che al Machiavelli s'accosta, anche perché suole attenersi all'esame del fatto singolo, traendone norme di civile prudenza, piuttosto che risalire alle leggi e ai principi generali. La materia di che il Boccalini tratta nelle sue opere, vive realmente nella sua anima; onde lo stile è gagliardo, mosso e scorrevole, nonostante certe fronde dell'elocuzione e la gravità del periodare. Perennemente nudrito d'un'abbondevole vena d'arguzia e d'ironia, esso s'eleva talvolta al tono dell'eloquenza non per forza d'arte rettorica, ma perché lo sdegno patriottico regge la mano allo scrittore.

Letteratura politica antispagnuola

Il pregio d'un'eloquenza calda, viva, irruente hanno anche due *Filippiche contro gli Spagnuoli*, che ormai si devono attribuire senza esitanza al Tassoni. Stampate alla macchia sul principio del 1615, esse sono il documento piú cospicuo di quella letteratura antispagnuola che fu interprete delle speranze italiane a' tempi delle guerre di Carlo Emanuele contro la Spagna. Anche il Boccalini aveva sperato dal valoroso principe la salvezza d'Italia; e la forma del « ragguaglio », da lui ideata, fu strumento efficace di satira politica, quando uno sciame di tenui opuscoletti anonimi racchiudenti poesie, prose, caricature, volò per le terre d'Italia a fomentare l'odio contro gli Spagnuoli e gli ardori dell'auspicata liberazione.

Il Boccalini e la critica letteraria

13. Alla satira politica va commista nei *Ragguagli* del Boccalini la satira letteraria. Di sotto alle bizzarre invenzioni spuntano talvolta idee critiche nuove e, per quei tempi, notevoli, come sono, per esempio, l'affermazione del significato piú storico che precettistico della *Poetica* d' Aristotile e il dispregio, sia pur eccessivo, delle vuote eleganze formali nelle opere della storiografia. Sennonché queste e simili idee non si coordinano in un sistema, né si svolgono in logiche induzioni di principî generali fecondi o in deduzioni suscettive di larghe applicazioni; poiché è carattere comune a tutta la critica letteraria del Seicento, questo di fermarsi nelle sue speculazioni — siano esse meditate seriamente o ispirate dal desiderio d'avventurose novità — ad osservazioni e teoriche spicciolate, talvolta acute e piene di senno, ma sempre inefficaci contro i postulati fondamentali dell'estetica classica. Osservazioni e teoriche siffatte si trovano svolte o accennate o soffocate tra cumuli d' erudizione, nei commenti, nelle discussioni sulla poesia epica e drammatica, nei trattati d'arte rettorica, nelle cicalate accademiche, nelle pedantesche allegorie di cui la critica amava rivestirsi piegando a mille nuove fogge l'imitazione del ragguaglio di Parnaso, e perfino in alcuni di quei caotici zibaldoni eruditi dai titoli strani, onde si piacque il Seicento.

Tutte acume e buon gusto sono le *Considerazioni intorno alla Gerusalemme liberata*, che il Galilei, grande ammira-

tore dell'Ariosto, ma del Tasso giudice non sempre equanime, dettò con ingiustificata acrimonia, probabilmente nella sua gioventú. Altri critici, studiando le opere degli antichi e dei moderni poeti, ne rilevarono giudiziosamente bellezze e difetti o additarono nuovi e opportuni riscontri; e intorno alla *Divina Commedia*, non tanto trascurata quanto potrebbe far credere l'esiguo numero delle edizioni secentistiche (tre, pare), qualcuno seppe dire, fra molte gretterie, cose non del tutto spregevoli. Il Tassoni non fu il solo che ribellandosi alla servile adorazione degli antichi, si facesse paladino d'un avviamento della letteratura piú conforme ai gusti e ai bisogni moderni, né l'arguto pistoiese Nicola Villani, il solo che mettesse in evidenza i piú gravi difetti della letteratura del suo tempo.

Similmente i trattatisti dello stile, legislatori o savi oppugnatori del secentismo, esposero intorno ai generi letterari, alle forme rettoriche e ad altre questioni estetiche, teorie e vedute originali, profittevoli agli avanzamenti della scienza. Ma la dottrina, redata dall'antichità e rielaborata nel secolo precedente, della forma letteraria considerata come *ornamento* del pensiero (vedi qui dietro, pag. 8) tenne il campo senza contrasti, cosí che la via maestra della critica letteraria fu pur sempre quella che la Rinascenza le aveva additato. I presagi e la preparazione dell'avvenire erano ancora nelle ribellioni incomposte e nelle speculazioni, incerte ed inconsce della loro portata, intorno ad alcuni fatti particolari e a particolari problemi.

Paolo Sarpi. **14.** Accanto a Galileo, creatore della scienza moderna, e al Boccalini, profetico apostolo dell'indipendenza nazionale, ha luogo condegno Paolo Sarpi, l'assertore dei diritti dello Stato contro le inframettenze della podestà ecclesiastica, stretto ad entrambi da vincoli d'amicizia.

Il veneziano Pietro Sarpi (1552-1623), divenuto fra Paolo quando a tredici anni entrò nell'ordine dei Serviti, fu uomo di carattere inflessibile sí alle lusinghe e sí alle minacce; di sentimento religioso profondo, d'alto intelletto e gagliardo, di dottrina soda e svariata. Datosi giovanissimo agli studi teologici, fu per breve tempo a Mantova teologo del duca

Guglielmo, e poi a Milano cooperatore del santo arcivescovo Carlo Borromeo nella riforma della diocesi ambrosiana. Nel 1579 ottenne a Padova la laurea in teologia; il che non gli impedí di coltivare le scienze matematiche e naturali con sí prospero successo che a lui s'attribuiscono, non tutte forse a ragione, scoperte anatomiche insigni. Ma la fama del Sarpi è principalmente legata alla sua operosità di politico, di storico, di polemista; la sua figura grandeggia nella fiera contesa di giurisdizione scoppiata tra Venezia e Paolo V per l'imprigionamento di due sacerdoti rei di delitti comuni, che il papa voleva a sé consegnati e sottoposti ai tribunali ecclesiastici.

Poi che la repubblica in punizione della sua disobbedienza fu colpita dall'interdetto (17 aprile 1606), il Sarpi, creato di fresco teologo e consultore di Stato, consigliò la resistenza, sostenne in parecchie scritture, con argomentazioni lucide e stringenti, con calma sicura, con abilità diplomatica, le ragioni del suo governo, né valse a piegarlo il S. Ufficio, che invano gli intimò di venire a Roma a scolparsi. Dopo circa un anno l'interdetto fu tolto; ma come non cessarono gli odi e le persecuzioni della Curia contro l'impavido servita, cosí in lui non venne meno quell'avversione profonda alle pretensioni temporalesche della Chiesa, che ben fu detta il pensiero dominante della sua vita. Essa gli dettò ancora le Consulte sulla proibizione dei libri, le scritture sul diritto d'asilo e sull'Inquisizione a Venezia, la *Storia particolare dell'Interdetto* e l'opera sua piú famosa, la *Storia del Concilio di Trento.* A torto il Sarpi fu accusato d'aver aderito alle dottrine dei Protestanti. Fermo nell'idea che le cose divine non s'abbiano a mescolar colle umane, vagheggiò il ritorno della Chiesa alla primitiva purezza, non mai una riforma dei dogmi. Egli visse e morí buon cattolico.

La *Storia del Concilio di Trento* del Sarpi

15. La *Storia del Concilio di Trento,* in otto libri, concepita nell'età giovanile, maturatasi nelle aspre lotte colla Curia e pubblicata senza il consenso dell'autore nel 1619, muove dal pontificato di Leone X e scende fino al 1564. Ivi la narrazione procede ordinata, rapida, densa; le intricate dispute teologiche sono analizzate con una sagacia straordi-

naria ed esposte con rara perspicuità; i fatti e i personaggi appaiono illuminati da una conoscenza profonda del cuore umano e da una sicura intuizione delle condizioni morali della loro età. Avendo potuto attingere a fonti molteplici ufficiali e private, il Sarpi è padrone assoluto della materia, e il suo racconto è calmo, compiuto, generalmente esatto. Ma una tesi gli sta sempre dinanzi: il Concilio essere stato la consacrazione dell'assolutismo papale e aver sancito per fini mondani quell'ingerenza del potere ecclesiastico nelle faccende civili, che fra Paolo oppugnava colla coscienza di difendere giusti diritti. E un alto ideale brilla in ogni pagina e dà norma ai giudizi: il ravvivamento del culto interiore e la restaurazione della prisca semplicità della Chiesa. Ond'è che il Sarpi, pur volendo essere obbiettivo, riesce storico parzialissimo, come Sforza Pallavicino, che per mandato della Curia scrisse e pubblicò nel 1656 un'altra *Storia del Concilio di Trento* in sette libri a confutazione di quella del servita veneziano.

e di Sforza Pallavicino.

Il pio e dotto prelato romano (1607-67), che dai pontefici ebbe incarico d'onorevoli uffici e da Alessandro VII fu insignito della porpora cardinalizia, poté valersi di documenti rimasti ignoti al suo avversario e correggerne la narrazione in molti particolari. Nella *Storia* del Pallavicino l'onnipotenza spirituale e temporale del papato è patrocinata come legittima e necessaria, e ai biasimi del Sarpi si contrappongono sottili giustificazioni. Come nell'uno la tesi dell'accusa, cosí nell'altro la tesi della difesa; come nell' uno l' utopia del ritorno alla purezza evangelica, cosí nell'altro il preconcetto teologico turbano la serenità del giudizio e annebbiano la percezione storica dei fatti. Né l'antitesi è solo nella sostanza, ma anche nella forma. Il Sarpi, tutto dominato dalla materia che fa palpitare il suo cuore e che egli vede illuminarsi della luce de' suoi propri ideali politici e religiosi, non ad altro tende che ad esprimere il suo pensiero immediatamente, lucidamente, e scrive senza curare i lenocini letterari con sobrietà e concisione, in uno stile spesso scabro e rude, ma di grande efficacia. Invece il Pallavicino, sincero sostenitore d'una causa ch'egli non aveva vissuto, come il

Sarpi la sua, studia le grazie dello stile e mentre nelle metafore, nei contrapposti, nella copia delle sentenze, nelle clausole sonanti cerca l'eleganza, finisce col riuscire prolisso, enfatico e, nonostante la lingua pura ed elettissima, per lo più inefficace.

La storiografia nella prima metà del Seicento.

16. Dei molti altri storici fioriti nella prima metà del secolo XVII, non accade qui discorrere partitamente. Con essi la storiografia di stampo classico, salita, come sappiamo, ad alta perfezione nell'età precedente, fece le sue ultime prove, ora trattando dei fatti compresi in un determinato periodo antico o recente, e ora narrando particolari episodi contemporanei; ora restringendo il campo del racconto entro ai confini d'Italia o d'un municipio o d'una regione, e ora volgendosi ai grandi avvenimenti che mettevano in iscompiglio le nazioni straniere; ora cedendo, quanto alla forma, al triste andazzo del tempo e ora serbandosi fedele, anche nella dignità dello stile, ai grandi modelli del Cinquecento. Né mancarono, pur nel tempo di cui parliamo, viaggiatori (cfr. vol. II, pag. 245) che delle loro peregrinazioni, intraprese o per zelo della fede cattolica o per ragioni di commercio o per vaghezza di veder cose nuove, narrassero le fortunose vicende e descrivessero i luoghi, dianzi ignorati. Eccelle tra questi per acuto spirito d'osservazione e per novità e copia di notizie, il romano Pietro della Valle, che dal 1614 al '26 visitò la Turchia, la Siria, l'Egitto, la Palestina, la Persia e l'India e delle cose vedute rese conto nelle lettere ad un amico con dettato chiaro, semplice e pittoresco; laddove fra' continuatori della nobile tradizione storiografica italiana due specialmente meritano onorata menzione: Enrico Caterino Dàvila da Piove di Sacco in quel di Padova (1576-1634) e Guido Bentivoglio ferrarese (1579-1644).

Relazioni di viaggi

Il Dàvila e il Bentivoglio.

Il Dàvila, ne' cui nomi di battesimo s'afferma la gratitudine del padre per la reale casa di Valois, combatté in Francia nelle guerre di religione, e reduce in patria dopo un'assenza di più che tre lustri (1599) ebbe dalla Repubblica Veneta importanti uffici di governatore militare, a Candia, nel Friuli, in Dalmazia e in altri luoghi. Il Bentivoglio, che in prosa agile e calda di sentimento scrisse le

Memorie della sua vita, fu nunzio pontificio in Fiandra ed in Francia (1607-1621), cardinale e capo supremo dell'Inquisizione. Uomini d'azione entrambi e di negozi, narrarono, l'uno la storia delle guerre civili di Francia (1559-98), alle quali aveva partecipato, l'altro la storia della sollevazione dei Paesi Bassi contro il dominio spagnuolo (1559-1607), sollevazione di cui aveva avuto modo di valutare da vicino le conseguenze e di conoscere direttamente la scena; ambedue con abbondanza di notizie e con esattezza di storici coscienziosi. Il Dàvila scrive piano e disinvolto, spesso con vera forza drammatica; il Bentivoglio lo supera nell'acutezza politica; ma le affettate eleganze del suo stile scemano d'assai la vivacità e il calore della sua narrazione.

17. Se nella prosa scientifica, politica e storica del primo Seicento la robustezza e il movimento del pensiero salvano spesso gli scrittori dagli artifici stilistici, nelle narrazioni fantastiche e nell'eloquenza sacra (ch'è quanto dire nell'epopea e nella lirica della prosa) il contenuto, come ozioso trastullo o superficiale sentimento ch'esso è, lascia libero il freno agli ingegni traviati dal cattivo gusto.

I romanzi nel Seicento.

Il secolo XVI, vago di poemi cavallereschi e di novelle, ebbe pochissimi romanzi in prosa. Ma raffreddatosi nelle classi piú elevate del consorzio civile l'interesse per i leggendari eroi dei cicli di Carlo, d'Artú e d'Amadigi, affievolitosi nel lezioso affinarsi delle costumanze l'amore del gaio e popolaresco novellare, la moda dei romanzi, venuta di Francia in sul principio del terzo decennio del Seicento, non tardò ad attecchire. Fra le dame e i cavalieri avidi di piacevoli letture, il fiorire dell'austera epopea religiosa non poteva far contrasto a quella moda, la quale d'altra parte era favorita dall'abitudine ormai inveterata di vedere assunti a dignità d'eroi principali nel leggendario mondo dei racconti di cavalleria personaggi non leggendari né storici, ma creati dalla fantasia individuale. E i romanzi diluviarono per tutto il Seicento: storici, di costumi, morali, politici, eroico-galanti.

Sopra tutti, questi ultimi ebbero gran voga, fossero traduzioni dal francese o, che accadeva piú spesso, originali italiani. Dei piú fortunati furono la *Dianea* (circa 1627) del

veneziano Gianfrancesco Loredano, ch'ebbe in pochi anni otto edizioni e una versione francese, e il *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrogio Marini, che pubblicato negli anni 1640 e '41, fu ristampato innumerevoli volte, tradotto in francese e imitato in Italia ed Oltralpe. Nei romanzi eroico-galanti si fondono insieme elementi derivati dai poemi di cavalleria, dai romanzi della bassa grecità, dalla letteratura drammatica e pastorale. Vi si narrano meravigliose e complesse avventure cavalleresche, travestimenti, inaspettate agnizioni, casi strani; ma con una certa cura della verosimiglianza. Vi ha gran parte l'amore; ma trasformato in quell'affettata galanteria e soffuso di quel « sentimentalismo » svenevole, ch'erano allora a grado alle aristocratiche riunioni. Infine tanto nei romanzi eroico-galanti quanto negli altri che ci furono tramandati dal secolo XVII, specialmente nelle lettere e nelle prolisse parlate che vi sono inserite, fanno gran pompa tutti i fiori artificiali del secentismo; ma dove questi scompaiono, il che accade specialmente nelle parti narrative, lo stile diviene sciatto e pedestre, come sciatte e pedestri sono spesso le ottave dell'epopea secentesca.

18. In mezzo al diluviare dei romanzi, la novella che dalla tradizione lunga e gloriosa attingeva ancora ragione e forza di vita, non s'estinse. E se da una parte per l'influsso dei romanzi stessi, delle novelle spagnuole e della temperie sociale, essa si trasformò accogliendo favole stranamente avventurose e intrecci avviluppati e intristendo sotto la grave mora delle descrizioni rettoriche, dei discorsi prolissi e reboanti, delle lettere amorose infarcite di goffi artifici; dall'altra seppe ancora mantenersi abbastanza fedele a quella sua bella tradizione di semplicità, d'agilità, d'amabile festevolezza. Le novelle.

Questi pregi e la schiettezza della lingua adornano certi racconti di piacevoli burle, di casi bizzarri, di motti arguti, che alcuni novellatori toscani misero in iscritto o in apposite raccoltine o alla spicciolata o per entro ad opere di tutt'altro genere. E anche fuor di Toscana vi fu chi s'attenne alla maniera del Boccaccio e dei Cinquecentisti; per es., Giovanni Sagredo, patrizio della Serenissima, che nella sua *Arcadia*

in Brenta (1667) immaginò una brigata di cavalieri e di dame convenuta a diporto sulle rive della Brenta, e riferí con briosa e arguta disinvoltura le novelle e le facezie di quella tutta veneziana conversazione.

G. B. Basile. Ma originalità vera e importanza cospicua ha tra' novellatori del Seicento soltanto il napoletano Giambattista Basile (circa 1575–1632) per *Lo Cunto de li Cunti overo lo trattenimiento de Peccerille*, che uscí postumo tra il 1634 e il '36. Assai piú largamente e con assai maggiore fedeltà che lo Straparola non avesse fatto (vedi vol. II, pag. 254), il Basile — o Gian Alesio Abbattutis, se si voglia chiamarlo col pseudonimo posto in fronte al suo libro — derivò la sua materia dal popolo. Sono infatti vere fiabe, fantastiche storie di fate, d'orchi, di streghe, quasi tutti i cinquanta racconti che l'ingegnoso napoletano distribuí in cinque giornate — onde *Lo Cunto* fu detto anche *Pentamerone* — e inquadrò al solito in un'invezione immaginosa, che tiene anch'essa dei caratteri della fiaba. Egli le raccolse di sulle labbra del popolo, e le narrò senza alterarne punto la sostanza narrativa né sciupare quel carattere d'epica oggettività che è loro proprio, eppure dando alla sua dettatura una spiccata impronta individuale. Il *Pentamerone* è la piú antica silloge di fiabe veramente popolari e come tale lo apprezzò in modo adeguato Jacopo Grimm (1822), il fondatore della novellistica comparata. Ma nelle metafore strane, nelle freddure, nelle scherzose serque di sinonimi, nella folla dei paragoni, nella lunghezza faticosa dei periodi mal congegnati, in tutte insomma le bizzarrie dello stile appare chiara e ben rilevata la figura del letterato secentista, anzi la figura ilare del Basile. E l'uso del dialetto napoletano, mentre riproduce felicemente l'ingenuità del racconto popolaresco, diffonde un'aria di scherzo e di beffa nelle parti dove si manifesta l'individualità dello scrittore.

L'eloquenza sacra. 19. Nella prosa l'eloquenza, come nella poesia la lirica, fu il genere che offerse le condizioni piú propizie all'imperversare del secentismo. Ampollosa e vuota, tranne rare eccezioni, fu l'eloquenza della politica, della cattedra e del foro; ma soprattutto l'eloquenza sacra precipitò in un'ineffabile de-

cadenza. Non piú intesi a commuovere e persuadere, sí a meravigliare i fedeli, i predicatori abbandonarono fin dai primi decenni del secolo la maniera grave e filosofica, ancorché talvolta un po' fiorita, messa in onore dal Panigarola (vol. II, pag. 274); e lasciate da parte la teologia, la dialettica, l'osservazione del cuore umano, fondarono per lo piú le loro orazioni sur un paragone (il concetto predicabile), studiandosi di far vedere, a prova della verità che volevano inculcare, come questa « fosse contenuta simbolicamente in un fatto o in una parola della Sacra Scrittura o in un avvenimento della storia, o in un fenomeno della natura ». Cosí l'erudizione biblica, la storia, la mitologia, le scienze formarono l'arsenale da cui gli oratori sacri a piene mani attingevano inopportune vesti ai loro concetti; mentre tutti gli artifici rettorici, reticenze, esclamazioni, interrogazioni, ritrattazioni, studiate simmetrie di pensieri e di vocaboli, traslati, similitudini, furono usati, con un'insistenza che non lascia un momento di respiro, a simulare la commozione che mancava, e a palliare l'inanità e spesso la ridevole puerilità delle argomentazioni.

Paolo Segneri.

Volle porre riparo alla mala abitudine, nella seconda metà del secolo, il gesuita Paolo Segneri da Nettuno in quel di Roma (1624-94), grande ammiratore di Cicerone e di Demostene, dotto uomo e non meno ardente di carità evangelica che esperto nelle arti del diplomatico e del cortigiano. Nelle prose dottrinali, quali sono la *Manna dell'anima,* l'*Incredulo senza scusa,* il *Cristiano istruito,* egli scrive semplice, agile, disinvolto; ma nelle prediche (*Il Quaresimale,* 1679; i *Panegirici,* 1684; le *Prediche dette nel Palazzo apostolico,* 1694) non sa in tutto guardarsi dall'abuso dell'erudizione e dagli artifici della rettorica, né fuggire quel « tono litigioso e quasi guerresco » che è proprio dell'oratoria forense, ma non s'addice alla sacra. Inoltre il Segneri, volendo troppo spesso apparire concitato, commosso, sdegnato, riesce freddo a chi non si lasci abbagliare dalle apparenze e, quanto ad intima vigoria, di gran lunga inferiore a san Bernardino da Siena e al Savonarola. Ciò nondimeno è d'uopo riconoscere che egli giganteggia fra gli oratori sacri del suo tempo. Solida

è l'orditura delle sue prediche; l'argomentazione vi procede con severo ordine logico, con forza dialettica, con naturale abbondanza di svolgimenti; vi hanno tratti pieni di vero impeto oratorio; lo stile è in generale scorrevole e spontaneo, benché alquanto abbondante; l'eloquio d'una purezza irreprensibile. Ond'è a deplorare che pochi abbiano voluto o saputo seguire felicemente l'avviamento che il gesuita romano aveva dato all'eloquenza del pergamo. Del Segneri i predicatori dell'ultimo Seicento e del secolo XVIII imitarono piuttosto i difetti che i pregi, e furono vacuamente sonori e leziosamente floriti, spesso triviali e, per soverchia sottigliezza, oscuri.

Bibliografia

Tiraboschi, *Storia,* vol. VIII, P. I. lib. II, cap. II; P. II, lib. III, capitoli I e V. B. Morsolin, op. cit., capp. VI, VII, IV, XIII, IX. Belloni, *Il Seicento*, capp. XI, X, IX. De Sanctis, *Storia,* nuova ediz., vol. II, cap. XIX. — 2-9. K. von Gebler, *Galileo Galilei e la Curia romana,* traduz. dal tedesco, in due voll., Firenze 1879. A. Favaro, *G. Galilei e lo Studio di Padova,* Firenze 1883, 2 voll. Lo stesso, *G. G. e suor Maria Celeste,* Firenze 1891. Lo stesso, *Galileo Galilei,* Modena 1910. *Le opere di G. Galilei,* Edizione nazionale, per cura di A. Favaro e I. Del Lungo, Firenze 1890-1909 in venti volumi; dei quali i primi otto contengono le opere scientifiche; il nono le opere letterarie; i voll. X-XVIII il carteggio; il vol. XIX, una raccolta di documenti galileiani, tra i quali una nuova, più corretta e più completa, anzi la prima completa edizione degli Atti del processo; il XX infine gli indici. Per la storia del manoscritto che conserva una parte di quegli Atti, e delle edizioni che se ne fecero finora, per notizie sui documenti novamente scoperti nell'Archivio del S. Offizio e per il retto apprezzamento di tutto questo prezioso materiale, vedasi A. Favaro, *I documenti del processo di Galileo,* negli *Atti del R. Istituto Veneto,* vol. LXI, 1902, p. 757 sgg. Un'eccellente scelta di lettere e documenti cronologicamente ordinata in servigio della biografia offre il vol. *Dal carteggio e dai documenti, pagine di vita di Galileo* per cura di I. Del Lungo ed A. Favaro, Firenze, Sansoni, 1915. Ottimo anche il vol. con introduz. e commento di N. Vaccalluzzo, G. Galilei, *Vita ed opere per saggi criticamente disposti delle sue lettere e delle sue prose scientifiche,* Milano, Vallardi, 1912. A. Carli e A. Favaro, *Bibliografia galileiana (1568-1895),* Roma 1896, vol. XVI degli *Indici e Cataloghi* pubbl. dal Ministero della P. I. — 3. G. Rossi, *Del metodo galileiano,* Bologna 1877. R. Caverni, *Storia del metodo sperimentale in*

Italia, Firenze 1891-98, 5 voll. Per Galileo pensatore, V. Fazio-Allmayer, *G. Galilei,* Palermo 1912, e la bella scelta di *Frammenti e lettere* con introduz. e note di G. Gentile, Livorno 1917. — **5.** D. Berti, *Copernico e le vicende del sistema copernicano in Italia,* Roma 1876. E. Wohlwill, *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre* (G. e la sua lotta per la dottrina copernicana), vol. I, Lipsia-Amburgo 1909. — **9.** I. Del Lungo, *Galileo letterato,* nel suo vol. *Patria italiana,* Bologna 1909. *La prosa di Galileo per saggi criticamente disposti* ad uso scolastico e di cultura da I. Del Lungo e A. Favaro, Firenze, Sansoni, 1911. — **11.** G. Mestica, *Traiano Boccalini e la letterat. critica e politica del Seicento,* Firenze 1878. G. Nascimbeni, *Sulla morte di T. Boccalini,* nel *Giorn. storico,* LII, 1908, p. 71 sgg. F. Beneducci, *Il pensiero e l'arte di T. Boccalini nei Ragguagli di Parnaso,* nella *Riv. d'Italia,* XII, 1909, I, p. 817 sgg. T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e Pietra del Paragone politico* a cura di G. Rua, vol. I, Bari 1910; vol. II, 1912 *(Scrittori d' Italia).* — **12.** A. D'Ancona, *Letteratura civile dei tempi di Carlo Emanuele I,* negli *Studi di critica e storia letteraria,* 2.ª ediz., Bologna 1912, I, 101 sgg. G. Rua, *Per la libertà d'Italia. Pagine di letteratura politica del Seicento (1590-1617) collegate ed esposte,* Torino, Paravia, 1905. Lo stesso, *Letteratura civile italiana del Seicento, prose e poesie scelte,* Roma-Milano 1910. Le *Filippiche,* colle opere del Tassoni nell'edizione del Casini, Firenze 1887. Che sono veramente dello scrittore modenese, dimostrò V. Biagi, nella *Miscellanea Tassoniana,* Modena 1908, pp. 325 sgg. — **13.** F. Foffano, *Saggio sulla critica letteraria nel sec. XVII,* nelle sue *Ricerche letterarie,* Livorno 1897. Le *Considerazioni* del Galilei sulla *Liberata* e gli altri suoi scritti di critica letteraria, raccolti e annotati da E. Mestica, Torino 1889; cfr. l'articolo di I. Del Lungo citato qui al § 9. B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo,* nel vol. *Problemi di estetica,* Bari 1910. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* 3.ª ediz., Bari 1909, Parte II, *Storia dell'estetica,* cap. III. — **14.** A. Pascolato, *Fra Paolo Sarpi,* Milano 1893. F. Scaduto, *Stato e Chiesa secondo fra P. Sarpi,* Firenze 1885. — **15.** P. Sarpi, *La storia del Concilio di Trento,* Firenze, Barbera, 1858. S. Pallavicino, *Opere edite ed ined.,* Roma 1744-48, 5 voll. — **17.** A. Albertazzi, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento,* Bologna 1891. — **18.** G. B. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel sec. XVII,* Roma 1897. V. Imbriani, *Il gran Basile,* nel *Giornale napoletano di filosofia, scienze e lettere,* S. I, vol. I, 1875. G. B. Basile, *Lo Cunto de li Cunti,* con introduzione e note di B. Croce, vol. I (il solo pubblicato), Napoli 1891; e l'introduzione anche tra i *Saggi sulla letteratura ital. del Seicento,* Bari 1911. — **19.** B. Croce, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo,* nei *Saggi* ora citati. S. Vento, *Le condizioni della Oratoria Sacra del Seicento,* Milano, 1916.

CAPITOLO IV

La poesia nell'età dell'Arcadia

1. Verso l'Arcadia. — 2. Francesco Redi poeta. — 3. Il Filicaia ed il Guidi — 4. Francesco di Lemène e C. M. Maggi. — 5. La fondazione dell'Arcadia. — 6. Giudizio complessivo sull'Arcadia. — 7. La poesia d'Arcadia. G. B. Zappi. Eustachio Manfredi. — 8. La canzonetta. P. Rolli e P. Metastasio. — 9. Carlo Innocenzo Frugoni. — 10. La poesia burlesca. — 11. La poesia satirica: B. Menzini e L. Sergardi. — 12. Il poema giocoso nel sec. XVIII. Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

Verso l'Arcadia.

1. Trionfi pieni e quasi incontrastati non celebrò il marinismo se non nella prima metà del secolo XVII, vivo ancora il fortunato autor dell'*Adone* e, dopo la sua morte, per non piú di due o tre decenni. Pure anche allora non mancarono, come abbiamo veduto (pagg. 26 sgg.), lirici che sdegnassero o comunque evitassero quel letterario avviamento; del quale nella seconda metà del secolo i seguaci scemarono rapidamente di numero e, quel che piú monta, d'autorità. Fu in parte reazione intenzionale e cosciente contro i deliri stilistici e la lascivia dei soggetti; reazione abbastanza diffusa e ch'ebbe forse il suo principale episodio in Calabria, dove Pirro Schettini (1630–78) e qualche suo collega dell'accademia cosentina predicarono e praticarono il ritorno alla pura imitazione del Petrarca e dei petrarchisti del Cinquecento. Fu spontanea inclinazione verso un genere d'arte piú semplice e piú corretto; fu naturale stanchezza d'una maniera disagevole all'intelletto sí dei poeti e sí dei lettori, stanchezza per la quale i concetti ornamentali cessarono d'assottigliarsi in acutezze stupefacenti o furono addirittura abbandonati, e del secen-

tismo quasi non restò se non la parte men faticosa all'intelletto, la sonorità reboante, l'atteggiamento enfatico, la rettorica delle interrogazioni, delle esclamazioni, delle reticenze, delle ripetizioni.

F. Redi poeta.

2. Tra i lirici che per una felice disposizione del loro ingegno e per i loro buoni studi si mantennero nel cuor del Seicento fedeli ad un'arte sobria e corretta, tiene il primo posto Francesco Redi, aretino (1626-98), medico dal 1654 del granduca Ferdinando II e poi di Cosimo III, e lettore pubblico di lingua toscana nello Studio fiorentino. Spirito essenzialmente scientifico, il Redi trattò la poesia come uno svago dalle feconde indagini di storia naturale e di fisiologia, che egli alternava colla lettura dei classici e dei piú antichi scrittori italiani — di questi raccolse nella sua libreria testi preziosi —, cogli spogli linguistici, colle ricerche dialettologiche. Indole buona, mite e sollazzevole, si piegò alle tristi necessità del vivere cortigiano senza bruttarsi la coscienza, e si dilettò di faceti ragionari e dell'arguto carteggio cogli amici letterati. De' suoi versi burleschi, che hanno, come tutte le cose sue, il pregio della lingua agile e schietta, basti aver fatto ricordo. Innegabilmente freddi sono i sonetti d'amore; tuttavia piace in essi la perspicuità del pensiero, la garbata leggiadria delle immagini, l'eleganza spontanea della dizione; piace ritrovarvi, accanto all'imitazione petrarchesca, l'eco di frasi e concetti del Guinizelli e della scuola dugentistica del nuovo stile. Il Redi ama e canta il « bello immortale » della sua donna, l'intimo pregio dell'anima, che gli è scala a salire dalla contemplazione della bellezza corporea di lei alla contemplazione dell'eterno bene infinito, che solo trovasi in Dio. Cosí l'alta idealità platonica ispirava ancora una volta la poesia italiana.

Il Ditirambo

Poiché il Redi era non mediocremente esperto anche della lingua greca, non farebbe meraviglia ch'egli pensasse a derivare dalla letteratura ellenica nella nostra il ditirambo, anche se altri, primo probabilmente il Chiabrera, non gli avessero additata la via. Ma egli condusse quel genere letterario alla maggior perfezione, ché il suo *Bacco in Toscana* è l'unico fra i ditirambi scritti nella lingua nazionale, che veramente

meriti d'essere tenuto in qualche conto. Per i pregi della forma, s'intende; per l'agilità e la varietà delle movenze, dei toni, dei metri, per il brio inesauribile, per la ricchezza viva e malleabile dell'eloquio, pregi che perfettamente si confanno al contenuto frivolo, mutevole, senza reale importanza. Il *Ditirambo* è un elogio del vino in generale e dei vini toscani in particolare, elogio che intramezzato da garbate allusioni agli amici del poeta, si distende per quasi un migliaio di versi con rapidi trapassi da pensiero a pensiero, con un'infinita e bizzarra varietà di metri e di consonanze, con gran copia di parole o novamente coniate o arditamente composte o perfino smozzicate. Cosí il Redi rappresenta con realistica evidenza la crescente ebbrezza del dio Bacco, il quale pronuncia l'elogio. Egli tenne sul telaio codesto componimento quasi vent'anni, via via arricchendolo d'aggiunte, limandolo, ritoccandolo con vari intenti, e lo diede fuori nel 1685, corredato d'annotazioni piene di dottrina storica e filologica.

Vincenzo da Filicaia.

3. Assai numerosi, fra' coetanei o quasi coetanei del Redi, i poeti che da quella naturale stanchezza onde s'è fatto cenno pur dianzi, piuttosto che da un proposito deliberato o da nativo buon gusto, furono condotti a dare ai loro scritti parvenze stilistiche in parte diverse da quelle ch'erano state in uso negli esordi del secolo. A Vincenzo da Filicaia (1642–1707) fiorentino, uomo egregio per civili e cristiane virtú, creato da Cosimo III senatore e poi governatore di Volterra e di Pisa, è lode non piccola l'aver cantato alti e degni argomenti; ma di questi egli non riesce a far poesia, perché fiacco di sentimento e di fantasia, si lascia prender la mano dall'amore del sonoro, del gonfio, dell'enfatico, e il retore soffoca il poeta. Nelle canzoni per l'assedio e la liberazione di Vienna (1683), nei sonetti all'Italia (componimenti pei quali alta volò un tempo la fama del Filicaia), nelle altre sue rime politiche ed encomiastiche e in quelle di soggetto morale o religioso o autobiografico imperversano i solenni atteggiamenti del periodo, le importune perifrasi, l'abuso del parlar figurato, mentre le studiate imitazioni dei maggiori poeti italiani e la ricercatezza dei riscontri storici mostrano quanta parte vi abbia l'artificio e quanto poca l'affetto verace.

D'enfasi, di gonfiezza, di sonorità è pur maestro il pavese Alessandro Guidi (1650-1712), vissuto prima a Parma alla corte di Ranuccio II Farnese e poi a Roma presso la regina Cristina di Svezia. Frivoli o cortigianeschi sono i temi delle sue liriche (canzoni, sonetti, canzonette chiabreresche), per le quali egli si credette e fu da' coetanei decantato emulo di Pindaro. Ivi pompeggiano le immagini; il verso, di perfetta fattura, molce l'orecchio colla pienezza dei suoni; lo stile, tutto fiorito d'epiteti, ha un andamento largo e solenne. Ma sotto la forma smagliante non trovi un'ispirazione sincera: nella stessa canzone *La Fortuna*, che è tra le rime del Guidi la piú famosa, quella prolissa enumerazione di regni esaltati e distrutti non ti dà il senso triste dell'incertezza delle umane sorti, ma ti lascia l'impressione disgustosa d'un volgare artificio rettorico. Né ad intenti artistici ben definiti o a nuovo ritmo di vita interiore si può attribuire il suo aver sostituito nelle canzoni alla serrata forma petrarchesca la libera forma metrica dei recitativi drammatico-pastorali (vedi vol. II, pag. 287), sí alla pigra faciloneria dell'abbondante sua vena. A. Guidi.

4. Fastidí non pur l'uso sguaiato e l'abuso delle strane metafore, ma il tono enfatico gradito al Filicaia ed al Guidi, un altro verseggiatore di quel tempo, il conte Francesco di Lemène da Lodi (1634-1704), ne' cui madrigali e sonetti il secentismo perde tutto ciò che aveva d'artificialmente gagliardo e di grandioso nelle rime de' suoi maggiori corifei, e ne restano i concetti preziosi e le strane immagini, non piú lampeggianti nel barbaglio delle metafore, ma stemperati nelle grazie d'uno stile lezioso. Se, per esempio, il Marino, rinfrescando una vecchia invenzione, aveva rappresentato con grande lusso d'antitesi sé e la sua donna condannati all'Inferno e sé tormentato dalle fiamme degli occhi di lei, lei dal fuoco del cuore del poeta, il Lemène attenua il tetro presagio in un sogno stravagante e riprendendo una svenevolezza dal Marino sdegnata, immagina sé lieto nell'Inferno per la vista della donna amata e questa lieta del tormento di lui. Cosí mentre ad un marinista bastava dire « celeste usignolo » per designare un predicatore eloquente, il Lemène consacra un madrigale a mostrare come un'esimia F. di Lemène.

cantatrice sia proprio un usignolo trasformato in verginella. Autore in gioventú di liriche d'amore, di cantate, di pastorali e d'una commedia in dialetto, lo sdolcinato conte lodigiano si diede nell'età matura (1684) alla lirica sacra, e senza mutare i procedimenti della sua arte intessé di sonetti e madrigali e canzonette e inni due canzonieri religiosi, il *Trattato di Dio* e il *Rosario*.

C. M. Maggi.

Di concettuzzi affettati e d'antitesi non iscarseggiano, per vero, neppur le molte centinaia di sonetti e canzoni del milanese Carlo Maria Maggi (1630–99), ancorché in generale questi s'avvantaggi sul Lemène per la sobria semplicità — sarà troppo spesso sciatteria — dello stile e la pacata compostezza del verso. Il Maggi, cittadino onesto e operoso, se riesce freddo e stucchevole nelle rime d'amore, di religione e di morale, mostra più vivo calore di sentimento nelle liriche d'argomento civile, lamentando le miserie e augurando la redenzione d'Italia; ma sopra tutte pregevoli e meritamente famose sono le sue rime e le commedie nel patrio dialetto, per le quali gli spetta il vanto d'iniziatore della letteratura vernacola milanese e, se non d'inventore, di primo dirozzatore del personaggio comico popolare di Meneghino.

La fondazione dell'Arcadia.

5. Il marinismo era dunque già tramontato e la poesia veniva atteggiandosi a nuove forme di stile, quando a dar sanzione d'autorità a quel superficiale rinnovamento dell'arte sorse l'Arcadia.

Cristina di Svezia, la figliuola di Gustavo Adolfo, che rinunciato il trono al cugino e abiurata l'eresia luterana, s'era nel 1655 condotta a vivere a Roma, soleva raccogliere nel suo palazzo a dotte e geniali conversazioni uomini di lettere e di scienza. Poco dopo la morte di lei, alcuni di costoro, in numero di quattordici, risolsero di perpetuare quelle riunioni fondando una nuova accademia, e tennero la loro prima adunanza ai 5 d'ottobre del 1690 nell'orto dei Padri Riformati di S. Pietro in Montorio. Loro preciso intento fu la rigenerazione della poesia italiana mediante l'esterminio del cattivo gusto; e perciò credettero opportuno di contrapporre alle turgidezze e ai bagliori del primo secentismo la semplicità e la naturalezza del costume pastorale. Arcadia, il ti

tolo del sodalizio; una zampogna inghirlandata di lauro e di pino, l'impresa; pastorali i nomi che i soci assumevano entrando nell'accademia; Teocrito, Virgilio e il Sannazzaro gli autori proposti a modello; e le radunanze per la recita dei versi e delle orazioni si tenevano a cielo aperto, nel « Bosco Parrasio », che migrò dapprima d'una in altra villa romana e da ultimo (1725), grazie alla munificenza di Giovanni V di Portogallo, si stabilí insieme col « Serbatoio » (archivio e sala per le adunanze amministrative) sul Gianicolo.

Quantunque l'Accademia, per simboleggiare l'ingenuità che doveva essere il carattere principale della sua arte, si ponesse sotto la tutela di Gesú Bambino, tuttavia quel fittizio mondo pastorale serbò la verniciatura pagana che per lunga tradizione gli era propria. Vincenzo Gravina, uno dei fondatori, romanamente dettò nello stile delle dodici tavole le leggi d'Arcadia. Primo « custode generale », come a dir presidente, fu il maceratese Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), erudito di non comune dottrina, prosatore e poeta agghindato e melenso, il quale nei trentotto anni del suo reggimento vide il sodalizio crescere, prosperare e ramificarsi; accogliere tra i suoi soci non pur letterati, artisti, poeti, scienziati, ma papi, re, imperatori, principi, ecclesiastici d'ogni ordine, nobili signori, gran dame d'Italia e d'ogni altra nazione; e dedurre « colonie », che nelle città e nelle borgate lontane attestavano debellata dalla nuova potenza di Roma l'idra del malgusto.

Giudizio complessivo sull'Arcadia.

6. È vezzo comune drizzare contro l'Arcadia gli strali dello scherno e dell'ironia e farle colpa d'avere, sia pure colle migliori intenzioni, corrotta ed estenuata l'arte del secolo XVIII. Invero le pastorellerie ch'essa mise in voga, popolando il Parnaso italiano di Tirsi e d'Alfesibei, di Filli e di Clori; le pompose cerimonie e certe fanciullesche consuetudini delle tornate accademiche; le iperboliche lodi che a vicenda si tributavano i « pastori », e gli atteggiamenti gravi che assumevano, sono le piú ridevoli cose del mondo. La massima che l'Arcadia inculcava, « non consistere la nobiltà della poesia nell'altezza dei concetti, ma nella bontà dell'imitazione », rese l'arte un mero gioco meccanico e lasciò

crescere rigogliosa la mala pianta del *dilettantismo* versaiolo; onde in ogni angolo d'Italia pullularono a frotte i poeti sempre pronti ad effondere i loro languori erotici o religiosi e a strimpellare sulla lira scordata triti motivi per ogni occasione e intorno agli argomenti piú futili: un invito a pranzo, il dono d'un cestellino di frutta, la morte d'una cagnetta o d'un canarino, e va dicendo. Perciò sotto gli auspici dell'Arcadia, lusingatrice di mille ambizioncelle, fiorí in Italia per quasi tutto il diciottesimo secolo una poesia vuota di pensiero e di sentimento, falsa per l'affettazione d'un candore e d'una semplicità che non erano nella vita, artificiata nella rappresentazione dell'amore, nella figurazione della donna, negli encomi, nella pittura del paesaggio, tutta concettini, frivolezze, sdolcinature, belletti, cascaggini.

Ma a voler essere giusti, conviene anche osservare che l'avviamento dell'arte apportatore di cosí mali frutti, era piú o meno palesemente manifesto nelle rime del Redi, del Filicaia, del Guidi, del Lemène, del Maggi, i quali tutti entrarono sí a far parte dell'Arcadia, ma già avevano spiegato il piú della loro attività di poeti quando l'accademia fu fondata; talché è lecito perfin dubitare, non fosse ormai una guerra donchisciottesca contro mulini a vento, la guerra dichiarata dall'Arcadia al marinismo. Né si deve dimenticare che le pastorellerie non erano una novità, giacché fin dai tempi del Boccaccio l'elemento idillico paganeggiante aveva largamente signoreggiato nella nostra letteratura, degenerando spesso in false rappresentazioni della vita pastorale.

Inoltre è certo che la poesia arcadica non avrebbe attecchito né prosperato, se le condizioni morali, le costumanze, lo spirito della società del Settecento non fossero stati in pieno accordo con essa; tant'è vero che anche in Germania e in Francia, fuori d'ogni efficacia della nostra Accademia, germogliò allora una poesia galante, profumata, leziosamente idillica; tant'è vero che trasformata la vita sociale dall'impeto della Rivoluzione, finí anche il dominio dell'Arcadia. La quale, mutati i tempi, s'è oggi trasformata in un'accademia fautrice di studi storici e letterari, che dell'antica Arcadia serba poco altro che il nome. Nel Settecento, piutto-

sto che corruttrice del gusto, essa fu dunque simbolo delle più comuni tendenze letterarie e del frivolo atteggiamento di tutta la vita.

7. Fiorita quasi tutta all'ombra del Bosco Parrasio e improntata di quei generali caratteri che abbiamo poc'anzi additati, la lirica del secolo XVIII si svolse però in modi svariati ed ebbe, tra la greggia importuna de' suoi cultori, qualche poeta che seppe abbellirla d'eleganze anche al nostro gusto gradevoli. La poesia d'Arcadia.

Nei primi trent'anni dell'Arcadia predominarono nella lirica l'idealismo platonico, cui già s'erano novamente ispirati il Redi e alcun altro, e la concettosità rimpiccinita, propria del Lemène; furono modelli i petrarchisti del Cinquecento, in ispecie Angelo di Costanzo, che già Pirro Schettini aveva levato sugli altari; e in mezzo ai madrigali e alle canzonette tenne il campo il sonetto. Verseggiatore senza ispirazione e senza nerbo, Giambattista Zappi da Imola, tra gli Arcadi Tirsi Leucasio (1667-1719), s'acquistò allora gran fama colle sue rime smascolinate e civettuole, delizia per tutto quel secolo delle dame e dei cavalieri incipriati. Oggi si ricordano di lui tre sonetti descrittivi (Giuditta, Mosè, Lucrezia romana), non brutti se non li guastassero le chiuse epigrammatiche. Miglior nominanza conserva, pur come poeta, il bolognese Eustachio Manfredi, in Arcadia Aci Delpusiano (1674-1734), scienziato insigne e prosatore limpido e dignitoso, il quale in alcune delle sue rime (sonetti e canzoni) seppe esprimere con istile semplice e sobrio i suoi non profondi affetti. Dalla tabe arcadica egli è quasi immune, quanto alla forma; ma la cura assidua di tenersi a' panni del Petrarca — così il Manfredi e alcuni suoi conterranei s'argomentavano d'iniziare una riforma della letteratura — lo rende spesso freddo e stentato. G. B. Zappi. E. Manfredi.

8. La canzonetta, apparsa primamente con bella varietà di metri fra le liriche del Chiabrera (pag. 28), non aveva avuto nel Seicento grande fortuna, e sulla fine di quel secolo inacidiva fra le scipite arguzie del Lemène e de' suoi imitatori. Il Settecento le diede presto gran voga ed eleganza nuova di numeri e d'immagini. Essa predilesse allora i set- La canzonetta.

tenari, gli ottonari, i quinari, che legati in istrofette ora monometre e ora polimetre, con frequenza di sdruccioli e di tronchi e con leggiadri accoppiamenti di rime, meglio d'ogni altro metro appagavano l'universale amore del ritmo melodico. Intesa a molcere il galante epicureismo del secolo, la canzonetta lasciò le trascendenti idealità platoniche e s'ispirò ad un piú vivo senso della realtà di quella vita; cantò in tono finemente sensuale le gioie, le pene, i desideri degli innamorati; descrisse la vicenda delle stagioni, il paesaggio, la vita campestre, tutto idealeggiando in un'artificiale visione di gentilezza, di pace, di luce mite e vaporosa, non dissimile dalla visione che esprimevano le tele dei pittori paesisti; descrisse la bellezza muliebre con quella blanda leggerezza di tocchi, con quella tipica uniformità di colori, con quella voluttuosa mollezza, che sono nelle immagini femminili colorite da Rosalba Carriera, e per la sveltezza dei metri, la morbidezza dei suoni, l'euritmia delle parti, l'aggiustatezza delle immagini conseguí una grazia incantevole, che ricorda le piccole miniature e le statuine galanti e campestri, ornamento allora degli appartamenti patrizi.

P. Rolli e Pietro Metastasio.

Tale, fra il secondo e il terzo decennio del secolo, usciva la canzonetta dalle mani dei due corifei del genere, di Paolo Rolli (1687–1765), un romano vissuto lungamente a Londra, e di Pietro Metastasio. Dei quali il primo supera l'altro per la varietà dei metri e per l'immediata freschezza di certe impressioni campestri, e il secondo è sopra tutti mirabile per la chiarezza e la precisione dell'immagine, per la fluidità musicale del verso e per l'intima vivezza del sentimento amoroso. Naturalmente l'amore che il Metastasio canta in codeste leggiadre poesiole, non è passione che scuota le intime fibre dell'anima, ma un capriccio passeggero, una commozione tenue e mutevole. Non lo sentiva in altro modo l'età che fu sua.

C. I. Frugoni.

9. Artefice infaticato, ma non fine, di canzonette, di sonetti, di epistole, d'egloghe, erotiche, encomiastiche, sacre, d'occasione, burlesche, fu l'abate genovese Carlo Innocenzo Frugoni (1692–1768), che è forse il piú compiuto rappresentante della poesia arcadica nella pienezza delle sue varie

manifestazioni. Pur seguitandone gli anteriori avviamenti, egli infatti la arricchí d'una nuova forma metrica, lo sciolto lirico, che da lui richiamato in onore, divenne accanto al sonetto e alla canzonetta, il terzo metro classico di quella poesia e salí poi, fuori dell'aura morta del Bosco Parrasio, ad altissima perfezione e a sorti gloriose. Dopo molte vicende e un lungo errare di città in città, Comante Eginetico — questo era il nome arcadico del Frugoni — poté finalmente posare nel 1749 a Parma, dove gli arrise benigna la protezione del duca Filippo di Borbone e del ministro Du Tillot. Creato maestro dei ducali infanti, poeta di corte, ispettore degli spettacoli, segretario dell' Accademia di belle arti, il mondano abate passò colà i suoi ultimi vent'anni tutto intento a scombiccherare versi che gli erano richiesti per ogni occasione, a comporre e raffazzonare drammi per il teatro di corte, a vezzeggiare le belle signore e soprattutto a destreggiarsi per ischivare ogni incomodo che potesse turbare la sua vita di pigro gaudente.

Come poeta, il Frugoni fu molto ammirato, e da alcuni, specialmente a Parma, imitato. Né la sua fama morí con lui; anzi, piú di vent'anni dopo la sua morte, il Monti lo salutava ancora « padre incorrotto di corrotti figli ». Giudizio eccessivamente benevolo, perché in realtà le opere del fecondo Comante altro non attestano che « l'esuberante vivacità d'un ingegno traviato dalla miseria dei tempi e dalle necessità della sorte ». Egli ama la magniloquenza e la sonorità, abusa degli epiteti, ricerca le perifrasi lunghe e ampollose, sicché spesso ricorda il Filicaia, il Guidi e l'ultima maniera del secentismo; ma altre volte invece è sciatto, pedestre, volgare, difetti ben naturali in chi rifuggiva dalla fatica della lima o era stimolato dalla fretta dei committenti a far presto.

La poesia burlesca.

10. Testimonianza d'una ininterotta continuità di sentimento e di pensiero, il cicaleccio dei burleschi, che era cominciato collo spuntare del Rinascimento, né poteva estinguersi se non per un profondo rinnovamento di tutta la vita nazionale, si propagò dal secolo XVII (vedi pag. 43) al XVIII, che quel rinnovamento preparò e solo ne' suoi ultimi decenni vide iniziato. I sonetti e i capitoli, cui s' aggiunsero

le agili poesiole in strofette di ottonari o settenari, volte anch'esse non di rado allo scherzo, continuarono a fioccare, sollazzo d'una società, che nonostante i suoi atteggiamenti leziosi e il suo sentimentalismo, amava ridere e non fastidiva la scurrilità e l'indecenza. Le accademie stesse, non esclusa l'Arcadia, volentieri alternavano alle svenevolezze e alle ampolle della lirica seria le baie della giocosa, e alla gravità delle dissertazioni erudite la frivolezza delle cicalate buffonesche.

In generale però furon lasciati da parte gli artifici barocchi, cari ai burleschi del secolo precedente; e come nella lirica seria si tornò al Petrarca, cosí ripresero vigore il culto e l'imitazione del Berni, del quale furono a gran lode proclamati discepoli eccellenti il dottore mantovano Vittore Vettori e Giambattista Fagiuoli fiorentino (1660–1742), le cui piacevolezze liriche e drammatiche degnamente accompagnarono l'agonia del granducato mediceo. Le stesse occasioni che facevano pullulare le rime serie, erano stimolo al vano sfarfallare delle bernesche. Le une e le altre erano rispettivamente adunate in volumi, stampati con nitida e signorile leggiadria, i quali accoglievano ciascuno le esercitazioni poetiche provocate da una medesima circostanza, e formavano quelle *Raccolte* che i rimatori gravi e i faceti, per convinzione o per consuetudine, satireggiavano allegramente. Sono famose le *Lagrime per la morte di un gatto* (1741), cui collaborarono non meno di ottantadue rimatori con versi italiani, latini, maccheronici, vernacoli, greci, francesi e perfino ebraici.

Fatuo genere letterario e da non ce ne gloriare, codesta poesia burlesca! Pure anche in essa tralucono quelle tendenze enciclopediche del pensiero che, come vedremo più innanzi, sono uno dei tratti caratteristici del secolo XVIII. Perfino quando trattano i piú futili temi, quando bernescamente difendono tesi paradossali o dicono le lodi d'una bestia, o scherzano sulle proprie sventure, vere o finte, quei poeti spesso trovano modo di far prova d'una certa sensatezza o di mettere in mostra erudizioni scientifiche e filosofiche o idee economiche e sociali. Molte volte poi agli argomenti schiet-

tamente frivoli, preferiscono quelli che possono dar luogo a considerazioni sui sentimenti e sulle passioni umane e a passaggi dal tono faceto al serio, e trattano dei pregiudizi del tempo, delle costumanze domestiche e sociali, del lusso, dell'educazione delle fanciulle e va dicendo. Perciò le relazioni della poesia burlesca colla satirica, che intorno a quegli stessi temi menava allora il suo pungolo, non furono mai così strette come nel Settecento.

La poesia satirica. B. Menzini.

11. Tra i cultori della satira propriamente detta, vissuti a cavaliere dei due secoli, hanno ancor qualche fama il fiorentino Benedetto Menzini (1646-1704) e Lodovico Sergardi (1660-1726), ambedue inclini non pure a censurare nei loro versi i difetti e i vizi umani in generale, ma a sfogarvi i loro personali rancori.

Il Menzini, discepolo e amico del Redi e uno dei primi a far parte dell'Arcadia, scrisse molto: liriche di stampo chiabreresco, elegie, un'*Arte poetica* in terzine, intesa a difendere il Parnaso italiano dalle censure del Boileau, e altre poesie e prose di vario genere. La fortuna o gli uomini non appagarono le ambiziose aspirazioni del povero prete, che avrebbe voluto una cattedra nello Studio di Pisa; ed egli fece le sue vendette nelle tredici *Satire*, dove dalle invettive contro l'ipocrisia, l'invidia e l'avarizia, scese a vituperare i suoi nemici o quelli che credeva tali. Non gli si può negare il merito della lingua, viva e schietta, e della verseggiatura, facile e scorrevole; ma certa andatura sconnessa ch'è nelle sue satire, come in quelle del Rosa, pare effetto di stento nella concezione, piuttosto che di esuberanza verbale come nel Rosa, né possono piacere la violenza stizzosa e la bassezza plebea delle aggressioni.

L. Sergardi.

Il Sergardi, senese, passò la più gran parte della sua vita a Roma, alla corte pontificia. Egli scrisse le sue satire in latino sotto il nome di Quinto Settano, per infamare — qual che sia stato il motivo d'un odio sí fiero e pertinace — Gian Vincenzo Gravina, che vi è adombrato in Filodemo, un mostro d'iniquità degno dell'esecrazione universale. Insieme, Settano mena lo staffile tanto sui vizi più gravi quanto sulle marachelle men biasimevoli della società cu-

rialesca, rinnovando maestrevolmente i modi d'Orazio e di Giovenale, infondendo nuova vita nella loro lingua e spargendo a larga mano i sali della sua arguzia. I quali pregi invero non sceman biasimo al contegno del Sergardi, che non era poi uno stinco di santo, verso il critico calabrese.

Il poema giocoso.

12. Mentre la facezia e la satira s'esprimevano in forme liriche o gnomiche, la poesia narrativa non cessava di sbizzarrirsi in favole, in poemi, in poemetti, seguitando la tradizione redata dal secolo XVII, mentre l'epopea mandava i suoi ultimi aneliti in qualche tarda imitazione della *Liberata*. Fra i poemi giocosi non sono ancora caduti in dimenticanza la *Bucchereide* (1699), strano miscuglio di poesia didascalica e faceta, lasciata incompiuta da Lorenzo Bellini, fisiologo e notomista fiorentino, e il *Bertoldo* (1736), venti canti in ottava rima, nei quali altrettanti poeti rinarrarono le burle tradizionali che un cantastorie bolognese, Giulio Cesare Croce (1550-1609), aveva attribuito, in un libretto popolarissimo, allo scaltro contadino Bertoldo, e quell'altre invenzioni che il Croce stesso e un suo continuatore avevano in prosa raccontato di Bertoldino e di Cacasenno. Ma più verde dura la fama del *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri, in cui muore fra una risata il poema cavalleresco italiano.

Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

Il Forteguerri (1674-1735), figlio d'antica e nobile famiglia pistoiese, ha in tutte le cose sue — oltre al poema sono ben degni di menzione i *Capitoli* fra giocosi e satirici — i pregi d'una lingua viva, elegante, spigliata, d'una verseggiatura facile e spontanea e d'un'invidiabile gaiezza di spirito. Cominciò il *Ricciardetto* nel 1716 con un canto improvvisato per iscommessa, ma non lo continuò così a rompicollo; anzi quei trenta canti in ottave non furono compiuti se non dopo nove anni di lavoro, e anche più tardi ebbero ritocchi, aggiunte, modificazioni. A stampa uscirono postumi nel 1738, col casato dell'autore grecamente travestito in Carteromaco. La materia è quella dei vecchi poemi cavallereschi, in ispecie del *Morgante,* dell'*Innamorato* e del *Furioso,* ma sformata in parodia e in caricatura per mezzo d'esagerazioni ora lievi e ora grottesche, di voluti anacronismi e della generale intonazione scherzosa. Due delle solite guerre di Carlomagno

contro gli infedeli vengono a costituire come l'esile trama di tutto il poema. La storia degli amori di Ricciardetto e Despina, in alcune parti narrata con intonazione seria — e queste stesse parti gettate là, in mezzo a tanta esultanza di riso, conferiscono alla lepidezza complessiva — ha forse il maggior rilievo; e cent'altri racconti suggeriti da fonti varie, anche novellistiche, « s'inseguono, s'accavallano l'un l'altro, presentandosi quasi sempre più accennati che svolti ». Di tratto in tratto fra le briose invenzioni s'insinua la satira a fustigare in aperte invettive o in mordaci episodi i costumi del tempo, segnatamente la corruzione dei romiti, del clero e della Curia romana, dove il Forteguerri era lungamente vissuto senza farvi fortuna. Ma questo è un elemento saltuario e occasionale, perché il *Ricciardetto,* negli intenti e nell'essenza, rimane tuttavia poema giocoso.

Bibliografia

G. Tiraboschi, *Storia,* vol. VIII, P. II, lib. III, cap. III. A. Lombardi, *Storia della letterat. ital. nel sec. XVIII,* Modena 1827-30, vol. III, lib. III, cap. III. B. Morsolin, op. cit., capp. III, IV, II. A. Belloni, *Il Seicento,* capp. II, V. T. Concari, *Il Settecento,* capp. I, VI. M. Landau, *Geschichte der ital. Litteratur im XVIII Jahrhundert,* Berlino 1899, P. II. cap. IV, 1-4. D'Ancona-Bacci, *Manuale,* voll. III, IV, VI. — 1-9. A. Salza, *La lirica dall'Arcadia ai tempi moderni*, Milano, Vallardi, in corso di pubblicazione nella *Storia dei generi letterari ital.* — 1. V. Caravelli, *Pirro Schettini e l'antimarinismo,* negli *Atti dell'Accad. di Archeol. Lettere e Belle arti* di Napoli, vol. XIV (1889-90), P. II, p. 109 sgg.; cfr. anche C. Bertani, *Il maggior poeta sardo. C. Buragna e il petrarchismo del Seicento,* Milano 1905, p. 137 sgg., dove alla reazione dello Schettini è dato il suo giusto valore. — 2. G. Imbert, *F. Redi, uomo di corte e uomo privato*, nella *N. Antol.* del 15 ottobre 1895. E. Micheli Pellegrini, *F. Redi letterato e poeta*, Firenze 1911. F. Redi, *Poesie e prose scelte* da A. Pippi, Firenze 1895. F. Redi, *Poesie toscane,* Strasburgo 1910 *(Biblioth. romanica).* G. Imbert, *Il Bacco in Toscana di F. Redi e la poesia ditirambica,* Città di Castello 1890. F. Massai, *Lo « Stravizzo » della Crusca del 12 settembre 1666 e l'origine del « Bacco in Toscana » di F. R.,* Rocca S. Casciano 1916. — 3. V. da Filicaia, *Poesie e lettere* per cura di U. A. Amico, Firenze 1864 *(Bibliot. diam. Barbera).* G. Caponi, *V. da Filicaia e le sue opere,* Prato 1901. G. Capsoni, *Alessandro Guidi,* Pavia 1897. A. Crespi,

A. Guidi e la canzone libera leopardiana, nella *Riv. d' Italia* del settembre 1913. Sulla lirica del Filicaia e del Guidi, vedi Carducci, nelle *Opere*, XVI, 414 sgg. — **4.** C. Vignati, *F. de Lemene e il suo epistolario ined.,* nell'*Arch. stor. lombardo,* XIX, 1892. A. Cipollini, *Scelta di poesie e prose di C. M. Maggi,* Milano 1900. — **5.** I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890,* vol. I, Roma 1891, dove sono copiose notizie e indicazioni su quasi tutti i poeti ricordati in questo capitolo. — **7.** Sullo Zappi, B. Ciafardini Farina, *Il più ammirato tra i fondatori dell'Arcadia,* nella *Riv. d'Italia* del maggio 1914. F. Foffano, *Rime scelte di E. Manfredi,* Reggio Emilia 1888. E sul Manfredi anche D. Provenzal, *I riformatori della bella letterat. ital.,* Rocca S. Casciano 1900. — **8.** *Poeti erotici del sec. XVIII* a cura di G. Carducci, Firenze 1868, con un'eccellente prefazione *(Bibliot. diam. Barbera).* Sul Rolli, I. Luisi, *Un poeta-editore del Settecento,* nella *Miscellanea di studi critici,* pubbl. in onore di G. Mazzoni, Firenze 1907, II, 235 sgg. S. Fassini, *Il ritorno del R. dall'Inghilterra e il suo ritiro in Umbria,* Perugia 1908. A. Salza, *Note biografiche e bibliografiche intorno a P. R.,* nel *Bollett. della R. Deputaz. di st. patria per l' Umbria,* n.° 47, 1914. P. Metastasio, *Poesie scelte,* con particolare riguardo alla parte lirica, a cura di E. Bettazzi, Torino 1912. — **9.** E. Bertana, *Intorno al Frugoni,* nel vol. *In Arcadia,* Napoli 1909. Per la bibliografia frugoniana più recente, C. Calcaterra, *La Ciaccheide di C. I. Frugoni,* Parma 1912, pag. 10. — **10.** E. Bertana, *Il Parini tra i poeti giocosi del Settecento,* nel *Giorn. stor.,* Suppl. n.° 1. Per il costume delle *Raccolte,* F. Colagrosso, *Una usanza letteraria in gran voga nel Settecento,* 2.ª ediz., Firenze 1908. — **11.** *Opere di B. Menzini,* Firenze 1731-32. S. Rago, *B. Menzini e le sue satire,* studi critici, Napoli 1904. A. Poggiolini, *Le satire di B. Menzini,* nella *Russ. Nazionale* del 16 luglio 1915. R. Battignani, *Studio su Quinto Settano (L. Sergardi),* Girgenti 1894. — **12.** C. Zacchetti, *Il Ricciardetto di N. Forteguerri,* Torino 1899, e su questo libro G. Mazzoni, nella *Russ. bibl. della letterat. ital.,* VII, 293 sgg.

CAPITOLO V

La commedia e il melodramma. Pietro Metastasio e Carlo Goldoni

1. Origine della commedia dell'arte. Le maschere. — 2. Vicende della commedia improvvisa. — 3. La commedia scritta nel secolo XVII. — 4. Il dramma pastorale. — 5. Origine e primo fiorire del melodramma. — 6. Decadenza del melodramma nel secolo XVII. — 7. La riforma. Apostolo Zeno. —. 8. La vita di P. Metastasio sino al 1730. — 9. Il Metastasio a Vienna. — 10. I melodrammi del Metastasio: la tessitura, i personaggi. — 11. Qualità estrinseche. — 12. L'opera buffa e il melodramma dopo il Metastasio. — 13. Precursori del Goldoni. — 14. La vita del Goldoni fino al 1741. — 15. Inizi della riforma del Goldoni. — 16. Il Goldoni colla compagnia Medebac. — 17. Il Goldoni al teatro di S. Luca. — 18. Gara col Chiari. — 19. Carlo Gozzi contro il Goldoni e il Chiari. Le *Fiabe* del Gozzi. — 20. Il Goldoni a Parigi; sua morte. — 21. Il teatro del Goldoni: tessitura e comicità delle sue commedie. — 22. Caratteri e costumi. — 23. L'elemento satirico nella commedia del Goldoni. — 24. La lingua, lo stile, e il dialogo del Goldoni. — 25. La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

Origine della commedia dell'arte.

1. Fin verso la metà del secolo XVI gli attori che nelle corti principesche, nei palazzi dei signori, nelle sale accademiche recitavano le composizioni drammatiche di cui abbiamo tenuto discorso nel decimo capitolo del precedente volume, solevano essere arrolati e istruiti di volta in volta, o tutt'al più erano gente che prestava bensì l'opera sua ad ogni occasione di spassi teatrali, ma tornava, passata la festa, a' suoi consueti negozi. Ma col ravvalorarsi e diffondersi dell'amore per gli spettacoli scenici e col moltiplicarsi dei teatri stabili (II, 226 seg.), il recitare commedie divenne una vera professione, alla quale si sollevava da più umili esercizi e nella quale si nobilitava l'antica stirpe dei giullari; talchè

già nel 1545 si trova memoria d'una compagnia comica, che si costituí allora a Padova mediante un atto notarile e che esercitò poi la sua arte a Padova stessa e in altre città. Codesti comici di mestiere erano portati dalla tradizione della loro stirpe a preferire l'improvvisazione alla recitazione a memoria; mentre d'altro canto la loro consuetudine, resa necessaria dall'improvvisazione, d'affidare sempre a un medesimo attore parti di natura identica o affine, faceva sí che acquistassero maggior rilievo e saldezza quei tipi comici che già s'erano venuti formando nella commedia erudita, e che se ne creassero di nuovi. Cosí nacque intorno alla metà del secolo XVI la « commedia dell'arte », della quale sono caratteri peculiari l'improvvisazione e le maschere.

La commedia dell'arte.

Anche la commedia dell'arte fu quasi sempre commedia d'intreccio. I soggetti, contesti dei soliti temi e artifici (amori contrastati, matrimoni imposti per forza, scambi di persone, travestimenti, agnizioni, ecc.), si desumevano dalle novelle o addirittura dalle commedie erudite e perfino dalle commedie classiche, oppure si foggiavano sullo stampo degli argomenti trattati dai Latini e dai commediografi del Rinascimento. Ma si scriveva solo la sceneggiatura, e sulla trama di questo scarno canevaccio o « scenario », dove erano indicati l'argomento e l'ordine delle singole scene, i comici, attori e insieme autori della loro parte, intrecciavano all'improvviso i dialoghi o svolgevano i monologhi, abilmente profittando d'un cumulo di sentenze, di descrizioni, di concetti, di luoghi comuni, di « generici », che avevano a mente, cogliendo a volo, per trarne motti e uscite inaspettate, una parola o un gesto dell'interlocutore, infiorando il loro dire di facete allusioni ai fatti del giorno o a qualche nota persona che adocchiassero tra gli spettatori. I quali prendevan diletto non tanto allo svolgersi coerente dell'azione, quanto allo scoppiettio delle metafore, ai *lazzi* spesso sguaiati e a quel brio vivo e spontaneo, come di discorso fatto nella vita reale, onde i comici piú esperti e le compagnie meglio affiatate sapevano abbellir le commedie. E queste, appunto perché erano essenzialmente opera degli stessi artisti drammatici né da altri potevano essere rappresentate che da attori di mestiere, si dicevano commedie dell'arte.

I comici piú intelligenti e piú studiosi crearono cosí alcuni personaggi che in tutte le loro commedie riapparivano sotto uno stesso nome, il nome di battesimo del recitante o piú spesso il nomignolo con cui questi s'era guadagnato il favore del pubblico e che portava anche fuori del teatro. Che se taluno di quei personaggi aveva caratteri universalmente umani o incarnava il tipo d'una classe di persone o degli abitanti d'un luogo e sodisfaceva cosí certe tendenze satiriche assai comuni, il personaggio acquistava durevole popolarità, e altri attori prendevano a rappresentarlo serbandone il nome, il dialetto, il modo di parlare, il vestito, le abitudini di vita e le qualità morali, o alterando codeste abitudini e qualità in guisa da ottenere effetti vari mediante il contrasto fra la tradizionale concezione del personaggio e la sua nuova incarnazione. Cosí, per esempio, Flaminio Scala, autore d'una copiosa raccolta di scenari (1610), fu il Flavio della compagnia dei Gelosi; Isabella Andreini (1562-1604), rimatrice non ispregevole e comica festeggiatissima, ne fu l'Isabella, e suo marito Francesco, il capitan Spavento; cosí Pier Maria Cecchini ebbe gran fama sotto il nome di Frittellino tra la fine del secolo XVI e il principio del XVII, quando Silvio Fiorillo inventava il multiforme Pulcinella e già cominciavano a prosperare le stirpi feconde dei Pantaloni, dei Graziani, dei Pedrolini, dei Brighella, degli Arlecchini, per non dire d'altre maschere meno vitali e meno famose. Le maschere.

Frutto delle stesse condizioni storiche e delle stesse tendenze spirituali che avevano popolato di figure realistiche la commedia scritta (vedi vol. II, pagg. 226, 234), le maschere altro non furono se non un rinnovamento o meglio un consolidamento di codeste figure, operatosi per l'azione delle mutate condizioni del teatro. La continuità storica o etnica tra le maschere e certi mal noti personaggi dell'antica commedia popolare romana, non s'è potuta provare, e se pur fosse provata, non rischiarerebbe punto l'intima genesi della commedia dell'arte, la quale fu ben definita « l'atteggiamento o il travestimento popolare della commedia erudita ».

2. Nè la guerra che le mossero i moralisti, scandolezzati dalla disonestà e dalla sboccata scurrilità degl'istrioni, nè il

Vicende della commedia improvvisa.

dispregio e il dispetto dei commediografi eruditi vietarono alla nuova forma drammatica il suo cammino trionfale. Nelle piazze era calca di popolo intorno alle baracche rizzate lí per lí dai comici; nei palazzi e nelle corti la buona società li udiva con gran diletto recitare commedie, tragedie, pastorali, di sulle scene riccamente addobbate. Le compagnie comiche, che per lo piú si formavano di stagione in stagione con struttura tecnica costante, ma con variate persone, passavano d'una in altra città e spesso varcavano le Alpi e i mari, testimoniando alle genti straniere la vitalità dell'ingegno italiano. Magro conforto, anzi rimprovèro a una nazione morta politicamente, questa esuberanza di vita nel regno dell'arte ridanciana!

Nei due secoli e piú, che la commedia a soggetto durò, i nostri comici divertirono spesso le corti di Madrid, di Londra, di Monaco, di Vienna, di Pietroburgo, e i re di Francia, da Carlo IX a Luigi XV, li accolsero con gran benevolenza e li colmarono d'onori. Le loro recite non furono senza efficacia sul teatro di Lope de Vega e dello Shakespeare; ma piú assai giovarono al Molière, che ne derivò argomenti, personaggi, motivi e artifici comici, nonché la spigliatezza di certi esordi e il movimento rapido d'alcune scene, sollevando all'onore imperituro della sua grande arte le rozze invenzioni e i pregi caduchi della commedia improvvisa.

Questa ebbe il suo massimo fiore a mezzo il secolo XVII. Poi sopraggiunse la decadenza, cui non poterono porre riparo, fra il moltiplicarsi dei mestieranti senza rispetto per l'arte, i pochi attori buoni del secolo successivo. Esauste le fonti delle invenzioni e venuta meno, nella tradizionale immutabilità delle maschere, la bella e geniale attitudine dei tipi a piegarsi alle risorse dell'ingegno e dell'arte individuale, le commedie improvvise si ridussero a viluppi sconclusionati di vieti motivi; ai quali viluppi era *deus ex machina* la spatola d'Arlecchino distributrice di busse a destra e a manca, ed erano unico condimento gesti sguaiati, equivoci indecenti, lazzi plebei. D'altra parte tali grossolane forme di comicità ripugnavano sempre piú alla società colta, che veniva affinando i suoi costumi e i suoi gusti. Cosí fra dispregi e rimpianti, nella seconda metà del secolo XVIII quel glorioso ge-

nere drammatico tutto italiano disparve gradatamente dalle scene piú illustri, vinto dalla sua stessa degenerazione e dalla riforma teatrale operata dal piú bello e fecondo ingegno comico che l'Italia abbia prodotto.

La commedia scritta nel sec. XVII.

3. Fiorente con giovanile rigoglio di vita il teatro improvviso, nel Seicento la commedia scritta non ebbe prospere sorti. Pur non si spense, e seguitando straccamente la maniera classicheggiante del secolo XVI, ora le si tenne stretta senza tentare nessuna novità e ora innestò sull'inaridito tronco plautino germogli cresciuti sulla vegeta pianta della commedia a soggetto. A mettere questa in iscritto — ché a ciò si riduce in fine codesto secondo partito — si provarono sovente i comici stessi; con maggior pertinacia, ma non con migliore fortuna degli altri, Giambattista Andreini (n. 1578, m. dopo il 1652), figliuolo di quel Francesco e di quella Isabella che abbiamo già menzionato, scrittore d'ingegno non volgare, ancorché traviato dalla miseria dei tempi. Nelle sue commedie vediamo lunghe scene buffonesche, anche infarcite, secondoché era costume, di molti dialetti, abbarbicarsi senza stretto legame alle vecchie trame di stampo classico, proprio come accadeva nelle recitazioni improvvise.

Ad alterare il tipo della commedia cinquecentesca conferí anche, e piú, l'imitazione del teatro spagnolo, in ispecie delle commedie di Lope de Vega e di Calderon de la Barca, le quali non pure offersero ai nostri scrittori ricca messe di soggetti, ma li incoraggiarono a mutamenti formali, ad abbandonare la classica partizione in cinque atti per la tripartizione, a violare liberamente l'unità di tempo, a trasportare, senza rispetto delle regole tradizionali, d'uno in altro luogo la scena. Fecondo e famoso compositore di cosiffatte commedie alla spagnola fu il fiorentino Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), che nel *Convitato di Pietra*, se è davvero suo questo rifacimento del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, recò forse per primo sulle scene italiane la leggendaria figura del libertino Don Giovanni, immortalata piú tardi dal genio e dall'arte del Mozart e del Byron.

Ma qualunque sia l'avviamento cui la commedia scritta del Seicento s'attenga, essa è ben povera cosa rispetto all'arte.

Tutta intesa a riprodurre intrighi, tipi, artifici convenzionali, pare sdegni l'osservazione e la rappresentazione della realtà; sdrucciola facilmente nel volgare, nel puerile, nell'osceno; si vale d'una prosa sciatta e non di rado scorretta. Ond'è che non soltanto per le qualità sue sostanziali, ma anche per la vivace pittura d'un episodio della vita di strada, per la varietà dei metri e per la bella ricchezza dell'idioma fiorentino merita un posto appartato la *Fiera* di Michelangelo Buonarroti (1568-1646), figliuolo d'un fratello del grande artefice.

M. Buonarroti il giovane.

Sono cinque commedie o giornate, divise ciascuna in cinque atti, con gran numero di personaggi umani e allegorici; una moltitudine di scene senza intima connessione, nelle quali vedi ritratto tutto il rimescolio d'una fiera, i litigi dei compratori, l'affaccendarsi dei magistrati e dei soprastanti, le ciurmerie dei cantambanchi, e hai come un'illustrazione parlata d'una di quelle grandi fiere che alcuni pittori, appunto del Seicento, si piacquero di ritrar sulla tela. Il giovane Buonarroti si propose non tanto di far opera adatta al teatro quanto di apprestar materiali linguistici al Vocabolario italiano. A questo egli diede l'opera sua come accademico della Crusca e recò prezioso tributo anche con altri suoi scritti, ricchi pur essi di bei motti, di spontanee eleganze e di vivezze fiorentinesche. Sia ricordata, fra questi altri scritti, la *Tancia*, commedia rusticale, per la massima parte in ottava rima, nella quale si continua — e le fanno corona altri minori componimenti d'altri toscani — la tradizione senese del teatro campagnolo popolaresco.

Il dramma pastorale del sec. XVII.

4. Similmente, all'*Aminta* e al *Pastor fido* fece seguito nei due ultimi decenni del Cinquecento e per quasi tutto il Seicento una lunga serie di drammi pastorali, modellati, sí nelle particolarità e sí nella general tessitura, su quei due fortunatissimi esemplari del genere; squallida serie di grami componimenti senza ispirazione e senza calore d'affetto, spesso aduggiati da allegorie adulatorie, raramente adorni pur di quei pregi di stile e di verseggiatura, che rendono meno pesante la *Filli di Sciro* (1607) di Guidobaldo Bonarelli, gentiluomo urbinate, ricco d'ingegno e dottrina. Talvolta ai convenzionali abitatori dei campi e dei monti furono sostituiti

— e nel Seicento non era una novità, poiché già nel 1582 aveva veduto la luce l'*Alceo* d'Antonio Ongaro — pescatori non meno convenzionali, come già s'era fatto nell'egloga; e tal altra in luogo di favole dal colorito mitologico novamente inventate, furono poste in iscena le favole stesse della mitologia pagana con opportuni adattamenti. Questo fece, per es., il Guidi nel suo troppo famoso *Endimione,* dove il solito metro della pastorale (vedi vol. II, pagg. 231, 287) è tramezzato da canzonette liriche.

Cosí dopo una vita durata poco piú d'un secolo, il dramma pastorale si spegneva, venendosi a confondere con un nuovo genere teatrale, cui già nel corso del secolo XVII aveva dato alimento d'invenzioni bucoliche e di colori idillici; intendo col melodramma.

Origine del melodramma.

5. Alcuni celebri maestri del Cinquecento, fra i quali grandeggia Pier Luigi da Palestrina (1524-94), avevano educata la fredda musica scientifica del medio evo all'espressione del sentimento e trasfuso in essa la vita e l'impeto dei drammi dell'anima umana, sí da renderla interprete e quasi commentatrice del testo poetico cui s'accompagnava. Verso la fine di quel secolo le ricerche erudite sull'antica musica dei Greci e specialmente sui suoi rapporti colla recitazione delle tragedie, determinarono la risurrezione del canto a una sola voce e della melodia, e condussero alla creazione di quello stile recitativo (declamazione cantata), che insieme coll'espressione musicale del sentimento fu il vincolo del connubio tra la musica e la poesia. A quelle ricerche consacrò studi amorosi, rincalzati da esperimenti pratici, un'eletta schiera di belli ingegni che si radunava a Firenze in casa del conte Giovanni de' Bardi; e di là appunto uscí, per la geniale cooperazione d'un poeta disposto da natura a sentire ogni finezza melodica e d'un musicista studioso e intendente di poesia, il primo melodramma.

Il poeta fu Ottavio Rinuccini (1564-1621), « valido compagno al Chiabrera nella riforma metrica e lirica »; il musicista, Jacopo Peri, sovrintendente della Cappella granducale, celebre per la sua perizia nel canto e nel toccare gli strumenti e per la sua dottrina nel contrappunto. La loro *Dafne,*

La *Dafne.*

azione drammatica semplicissima, elegantemente contesta di endecasillabi misti a settenari e di canzonette liriche e divisa in un prologo e quattro episodi, fu rappresentata per la prima volta in casa del conte Jacopo Corsi, senza lusso d'apparati, il 21 gennaio 1599. Di qualche anteriore tentativo, che altri fece per disposare la musica alla poesia in tutta intera un'azione, abbiamo solo vaghe notizie.

Alla *Dafne* tennero dietro a breve intervallo: l'*Euridice* che il Rinuccini stesso verseggiò e il Peri rivestí di note nel 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV; il *Rapimento di Cefalo* del Chiabrera e di Giulio Caccini, composto per la stessa occasione; l'*Arianna,* ancora del Rinuccini, rappresentata a Mantova nel 1608 colle musiche del Peri e di Claudio Monteverdi, e piú e piú altri melodrammi, che da Firenze diffusero il gusto delle rappresentazioni musicali in quasi tutte le principali città della penisola. Il nuovo genere scenico ebbe circa un quarantennio di florida vita, durante il quale la sua struttura acquistò via via maggiore complessità e l'azione piú largo svolgimento, e il genio del Monteverdi, vero creatore della musica melodrammatica, gli infuse uno spirito appassionatamente elegiaco, liberandolo dalla pacatezza un po' accademica della scuola fiorentina.

Decadenza del melodramma nel sec. XVII.

6. Ma la ben temprata unità in cui musica e poesia si consertavano insieme non tardò a spezzarsi soprattutto per causa del nuovo avviamento preso dal melodramma a Venezia, dove nel 1637 fu aperto il primo teatro lirico a pagamento e dove a mezzo il secolo trionfava la musica fantastica, romorosa, facile di Francesco Cavalli. Accanto agli argomenti mitologico-pastorali, quali erano quelli dei primi drammi lirici, vennero in voga gli argomenti storici e i romanzeschi; ma le fonti onde gli uni e gli altri erano desunti, davano ai poeti poco piú che i nomi dei personaggi, perché i fatti e i caratteri (quando non s'inventavano) solevano essere modificati e spesso grottescamente alterati o contaminati secondo i gusti del pubblico, che voleva intrighi e travestimenti da commedia, episodi faceti, chiuse liete e soprattutto scene spettacolose.

Dai pomposi intermezzi ch'erano in uso nelle corti italiane

del Cinquecento, il melodramma, nato cortigiano, aveva redato la fastosa ricchezza degli apparati. Il poeta docilmente secondava le esigenze dell'inventore degli ingegni scenici e poneva ogni studio nell'appagare tutti i capricci e i desideri dei musicisti e nel « far campeggiare col trillo e colle ariette l'esquisitezza dei cantanti »; mentre egli non faceva nessun conto del decoro dei personaggi, della convenienza dello stile al pensiero, della verosimiglianza, della fedeltà alla storia o alla leggenda, né d'ogni altra piú ovvia norma della composizione teatrale. Cosí la poesia melodrammatica, non piú legata in fratellevole consorzio, ma asservita alla musica e ridotta alla mercè dei macchinisti e dei virtuosi, precipitò e languí in una lagrimevole decadenza. Ciò però non tolse che codesta giovine figliuola del genio italiano fosse accolta festosamente anche fuori della patria, e che a Parigi, adattandosi al gusto di quel popolo e insieme ritornando alla primitiva purezza, desse origine, grazie al maestro fiorentino Giambattista Lulli, all'opera francese.

La riforma del melodramma.

7. Verso la fine del secolo XVII alcuni melodrammi italiani meno sciamannati degli altri, parevano annunciare prossimo il giorno della rigenerazione. La coscienza del basso stato in cui il teatro musicale era caduto, doveva essere abbastanza diffusa, se nel 1721 un giovane patrizio veneziano, fervido cultore delle belle arti, Benedetto Marcello, se ne faceva interprete negli ironici precetti del suo gustosissimo *Teatro alla moda*. Sennonché allora un altro veneziano, Apostolo Zeno (1668-1750), aveva già iniziata e ben avviata l'augurata riforma.

Apostolo Zeno.

Mente incline per natura alla critica e nudrita di vasta e profonda dottrina, lo Zeno pur nell'opera sua di poeta rivela codeste doti, per le quali avremo a toccare di lui anche in un altro capitolo. Egli si propose d'accostare il melodramma alla tragedia classica, mantenendo l'unità d'azione, usando, quando fosse possibile, un certo rispetto verso le due altre unità, curando la dignità del costume e dello stile, distribuendo le arie con maggior sobrietà e naturalezza che non solessero gli altri poeti, dando alle sue composizioni una piú regolare struttura. Con questi criteri compose, parte

a Venezia e parte a Vienna, dove ebbe per dieci anni (1718-28) l'ufficio di « poeta e istorico di S. M. Cesarea », poco meno di settanta melodrammi, dei quali alcuni hanno argomento classico, come il *Temistocle* e il *Caio Fabrizio*; altri orientale, come l'*Ormisda* e la *Semiramide*; altri sacro, come il *Gioaz* e il *David* (oratori); altri medievale o romanzesco o fantastico. Lo Zeno attinge la sua materia da storie, da novelle, da poemi e non di rado anche da drammi greci, francesi e spagnuoli; e quantunque nella tessitura, nell'uso costante di certi intrecci e di certi scioglimenti, nella larga parte fatta agli amori ceda all'andazzo del tempo, pure non calpesta le ragioni della storia e porta sulla scena musicale caratteri d'ormai inusata nobiltà, elevati pensieri e una cotal robustezza di stile.

Ma all'erudito veneziano mancano la genialità del poeta e il sentimento musicale. Egli compone piú per riflessione che per ispirazione; la sua lingua è spesso prosaica; i suoi versi e le sue strofette mal s'adattano alle necessità meliche per la durezza o il contrasto dei suoni. Ad altri spetta il merito d'aver condotta a compimento la riforma del melodramma, stringendo novamente in bell'accordo la musica e la poesia; a Pietro Metastasio, cui un felice concorso di naturali disposizioni e d'estrinseche circostanze condusse ad essere il maggior poeta melodrammatico d'Italia.

La vita di P. Metastasio fino al 1730.

8. Nato a Roma nel 1698 d'una famiglia oriunda d'Assisi, Pietro Trapassi fu avviato agli studi del piú austero classicismo da Gian Vincenzo Gravina, che avendo ammirato il precoce ingegno del giovinetto, lo accolse decenne presso di sé e lo educò con paterna sollecitudine. Primo frutto di quegli studi fu una tragedia di stampo classico, il *Giustino*, che il Trapassi, ribattezzato grecamente Metastasio dal suo benefattore, compose a quattordici anni, preso l'argomento dalla classicissima *Italia Liberata*. Nel 1712 fu condotto a Scalea in Calabria, affinché vi studiasse filosofia sotto Gregorio Caloprese, dal cui cartesianismo lo spirito del discepolo contrasse forse l'abito dell'esame interno e dell'osservazione pacata degli stati psichici, abito fruttuoso piú tardi all'arte del poeta. Morto nel 1718 il Gravina, lasciando il

Metastasio erede d'una gran parte della sua sostanza, il giovine ventenne, che almeno da tre anni era tornato a Roma e vi aveva preso gli ordini minori, si trovò libero di seguire il suo genio. La severa disciplina cui era stato costretto lasciò in lui tracce utili e durature: un corredo di soda dottrina e un costante amore del semplice e del naturale. Ma da allora in poi la molle e idillica poesia d'Ovidio, del Tasso, del Guarini, del Marino, a lui dianzi vietata, divenne la sua delizia e il nutrimento piú caro e piú consentaneo al suo ingegno.

Forse per dispiaceri amorosi il Metastasio nel 1720 lasciò Roma, trasferendosi a Napoli, dove s'allogò presso un avvocato; ché il suo benefattore lo aveva pure avviato agli studi della giurisprudenza. Là, dinanzi al sorriso di quel cielo e di quel mare, nel consorzio della società galante che gradiva la compagnia del giovane abate, bello, gentile, facile improvvisatore di versi, le naturali disposizioni del suo spirito trovarono l'ambiente meglio adatto al loro svolgimento. Nell'occasione d'aristocratici festeggiamenti egli compose alcuni epitalami e azioni sceniche d'argomento erotico e romanzesco, dove è palese l'imitazione degli autori prediletti, eppure già tralucono una grande abilità descrittiva e uno squisito senso della melodia; e appunto una di quelle azioni, gli *Orti Esperidi*, scritta nel 1721 per incarico del viceré, determinò il suo avvenire. Infatti la celebre virtuosa Marianna Bulgarelli, detta la Romanina, che vi sostenne la parte di Venere, fu presa di tenera simpatia per il poeta, lo accolse nella sua casa, dove convenivano cantanti di grido e i maestri piú rinomati della fiorente scuola musicale napoletana, e lo stimolò a scrivere per il teatro. In quei convegni e alle lezioni del Porpora il Metastasio si venne formando una cultura musicale che gli concesse di vagheggiare e per quanto stava in lui, di promuovere la restaurazione dell'unità artistica del melodramma. Nel carnevale del 1724, ispiratrice ed esecutrice la Bulgarelli, il primo melodramma del Metastasio, la *Didone abbandonata*, fu rappresentato a Napoli, e negli anni successivi a Roma e a Venezia, dovunque con successo trionfale. Gli tennero dietro dal 1726 al '30 il *Siroe*, il *Catone in Utica*, l'*Ezio*,

l'*Alessandro nelle Indie*, la *Semiramide* e l'*Artaserse*, che portarono « sulle ali del canto » il nome del poeta fin oltre ai confini d'Italia e schiusero a lui le porte dell'imperiale palazzo di Vienna.

Il Metastasio a Vienna.

9. Lasciata la Bulgarelli a Roma, Pietro si trasferí colà nell'aprile del 1730, accettando l'ufficio di *poeta cesareo* che quella corte gli aveva offerto dopo la partenza dello Zeno; né da Vienna si mosse piú, se non per qualche breve soggiorno nelle ville de' suoi protettori. Il lauto stipendio — tremila fiorini, portati poi a cinquemila — e i doni che di continuo riceveva, gli consentivano di godere gli agi della ricchezza. Lieto del favore di Carlo VI, prima, e di Maria Teresa, poi, accarezzato dall'alta aristocrazia viennese, onorato da accademie — fin dal 1718 apparteneva all'Arcadia col nome di Artino Corasio — da sovrani, da popoli, celebre in tutto il mondo, egli poteva dirsi un uomo felice. La sua indole sommessa, pronta all'ossequio, amante dei comodi e timorosa di perderli, non ripugnava alle cerimonie della vita di corte; il suo animo, tenero e sensibile all'amore e all'amicizia, non era capace di turbamenti profondi, simile ad una tersa, ma sottile distesa d'acque, che il vento increspi senza mai suscitarvi procelle durevoli.

Nel 1734 gli giunse la notizia che la Bulgarelli era morta, lasciandolo erede di tutto il suo. Buono e onesto com'era, rinunciò l'eredità al marito di lei; e della sventura si consolò facilmente nell'amicizia della sua nuova protettrice, la contessa Marianna Pignatelli vedova d'Althann. Poeta stipendiato, compose in gran numero melodrammi, azioni sceniche sacre e profane, oratorî, cantate per onomastici, per natalizi, per nozze della famiglia imperiale o per solennità religiose, secondo gli ordini sovrani; ma dinanzi ai grandi avvenimenti delle guerre di successione e dei sette anni la sua lira fu muta. Non poteva, quando altri nol comandasse, vibrare di patriottismo austriaco quel cuore italiano, cui non commoveva carità della patria italiana.

Il periodo della maggiore operosità del Metastasio fu negli anni fra il 1731 e il '40, nei quali compose undici de' suoi ventisei melodrammi e i piú meritamente famosi: l'*Adriano*

in Siria, il *Demetrio*, l'*Issipile*, l'*Olimpiade*, il *Demofoonte*, la *Clemenza di Tito*, l'*Achille in Sciro*, il *Ciro riconosciuto*, il *Temistocle*, la *Zenobia* e l'*Attilio Regolo*, che fu però rappresentato per la prima volta solo nel 1750 a Dresda. Nei decenni seguenti i drammi, per non dire delle minori composizioni, si succedettero a lunghi intervalli, sino al *Ruggiero* composto nel 1771, e l'attività del poeta s'andò a grado a grado assottigliando. Era vecchiaia precoce che inaridisse la vena scaturita con tanta abbondanza nella precoce gioventú? O era incontentabilità d'artista maturo, che moderasse l'impeto dell'ispirazione? O non piuttosto scoramento d'un uomo che vedeva scomparire il lieto mondo de' suoi anni migliori, altre forme d'arte prender voga e nuove idee serpeggiare nella vecchia società? Forse era tutto questo insieme.

Ne' suoi ultimi anni il poeta, fattosi critico, scrisse con indipendenza di giudizio, secondo i tempi, notevole, le sue osservazioni sulla *Poetica* d'Aristotile e sul teatro greco, mirando a dar sanzione di legittimità al dramma musicale col dimostrare come questo fosse il vero continuatore della tragedia classica. Tale concetto era del resto assai comune: il pubblico del Settecento spesso plaudí ai melodrammi del suo beniamino recitati come tragedie senza il sussidio della musica, e quando nel 1782 la morte colse il piú che ottuagegenario poeta, una medaglia fu coniata in suo onore colla scritta « Sophocli italico ».

La tessitura dei melodrammi metastasiani.

10. Non accetteremo noi questo giudizio, poiché non ostante qualche esteriore rassomiglianza, la tragedia greca nella sua grandiosa e naturale semplicità, nella sua fedeltà alla solenne poesia della tradizione, nella rappresentazione delle veramente tragiche lotte dell' uomo coll' inflessibile volontà del Fato, resta le mille miglia lontana dal melodramma metastasiano. Il quale nasce semplice e passionato colla *Didone*; si fa d'un tratto complesso per artificiosi intrecci d'eventi; poi gradatamente si libera da codesti viluppi e assorge a una forma piú austera e ad una solida struttura, toccando la sua perfezione tecnica nella *Clemenza di Tito* (1734), nel *Temistocle* (1736) e nel *Regolo*.

Dalle storie e dalle tradizioni greche, romane, orientali il Metastasio suole attingere solo il dato fondamentale, intorno a cui raggruppa episodi e situazioni di sua invenzione, simili nella maggior parte de' suoi drammi, ancorché in vario modo intrecciati. Di qui nasce una conformità di svolgimenti e di caratteri, alla quale si sottraggono appena i migliori componimenti del periodo viennese. L'amore ha sempre una parte essenziale e dà luogo a conflitti con altri sentimenti, p. es. colla gratitudine, coll'amor patrio, coll'amor paterno, e cosí da ogni dramma scaturisce un ammaestramento morale che ne è l'idea informativa. Sennonché quei contrasti non si sollevano ad altezze tragiche, o se per un momento vi pervengono, la concitazione dei sentimenti si calma nell'onda tranquilla delle ariette che chiudono le scene, e tutto poi finisce sempre con una lieta catastrofe. Il poeta era portato dalla sua stessa indole a fuggire tutto ciò che potesse produrre impressioni troppo violente e sgradevoli; né diversi erano i gusti del pubblico, che per bocca di Pasquino colpí di frizzi satirici l'audace chiusa del *Catone*, invitando la Compagnia della morte a levare dal palco scenico, ove giaceva, il cadavere dell'Uticense.

I personaggi.

Massime nei drammi viennesi, alcuni personaggi eroici, come Temistocle e Attilio Regolo, sono disegnati con un certo vigore, ma essi mancano d'intima vita drammatica e facilmente divengono generiche personificazioni d'un eroismo che il poeta, figlio del suo secolo, si piaceva di predicare ed esemplificare, ma che restava, in quell' anima cosí poco eroica, pura astrazione intellettuale. I personaggi del Metastasio vivono invece quando, smessi gli atteggiamenti da epopea, effondono teneramente affetti elegiaci, idillici, blandamente sensuali in una rappresentazione, inconsapevole, ma spontanea, briosa, piena d'incanto, della spirituale galanteria settecentesca. La Didone metastasiana non ha nulla della tragica regina di Virgilio; è semplicemente una donnina appassionata, gelosa, disperata per amore. Alessandro, innamorato della figlia del suo nemico, Achille spasimante per Deidamia, scendono al livello di vagheggini del secolo XVIII. Sotto apparenze eroiche, troviamo dunque nei drammi del Meta-

stasio la società dei tempi del poeta col suo spirito e con la sua tenera sentimentalità, come in certe pitture mitologiche del Settecento.

11. Per codesta involontaria rappresentazione della vita contemporanea, per l'attenuazione del tragico nel sentimentale e nel patetico, per l'intreccio dei fatti pubblici ai domestici, il poeta cesareo di Carlo VI è piuttosto un precursore del moderno dramma romantico che un continuatore della letteratura tragica greca. Di questa egli si sforza, nelle migliori sue composizioni, di riprodurre artificiosamente la bella semplicità, mantenendo il numero esiguo dei personaggi e rispettando l'unità dell'azione; ma d'altro canto, secondo le sue dottrine critiche, cambia liberamente il luogo della scena, spesso non si fa scrupolo di varcare i limiti assegnati dalla tradizione classica al tempo dell'azione, e nella condotta de' suoi drammi prende non poco dai tragici di Francia e di Spagna. Egli sdegna i goffi artifici (racconti di confidenti, di nutrici, di messi), di cui si valevano i vecchi drammaturghi per far conoscere gli antefatti e il procedere dell'azione. Ne' suoi drammi questa si presenta chiaramente impostata fin dal principio, e avanza rapida colle attrattive dell'impreveduto, ma senza gli urti violenti dell'inaspettato. Nei recitativi il dialogo, quando non lo impacci lusso soverchio di sentenze morali, ha pregi innegabili di vivacità e di prontezza: ivi e, piú, nelle ariette trovi spesso osservazioni psicologiche e morali che paiono le piú semplici e le piú ovvie e sono d'una profonda verità, esposte in una forma che pare la piú spontanea ed è invece frutto d'arte finissima. Qualità estrinseche.

In quelle canzonette ci ritorna dinanzi il lirico squisito (pag. 78), che nel ritrarre i moti piú fuggevoli e tenui del cuore e i pensieri piú reconditi, nel dipingere a mo' di similitudini spettacoli di marine, di cieli stellati, di tempeste, di rivoli correnti, sa unire la dolce eleganza della parola e la soavità del numero con una concisione, un'esattezza e una lucidità d'espressione inimitabili. É ben vero che per la sua schifiltosità nella scelta dei vocaboli il Metastasio conferí ad impoverire la lingua della poesia; ma pochi altri poeti riuscirono, come lui, a fermare in una forma che divenne quasi

sacramentale, tante verità morali confusamente ondeggianti nella coscienza di tutti; e perciò molti de' suoi versi e delle sue strofette sono passati in proverbio.

Il melodramma dopo il Metastasio e l'opera buffa.

12. Ultimo frutto della Rinascenza, il melodramma metastasiano rappresenta ancora una volta quell'idealizzazione classicheggiante del sentimento moderno, la cui tradizione per mezzo al Marino, al Tasso, al Molza, al Poliziano risale al Boccaccio. Gli fa riscontro l'opera buffa, che mettendo in musica la commedia, rappresenta la realtà volgare e plebea della vita. Essa nacque dallo svolgimento autonomo degli intermezzi e degli episodi comici che s'incontrano nei melodrammi seri; e maturatasi lentamente nel secolo XVII, s'affermò colla pienezza de' suoí caratteri nel primo decennio del Settecento a Napoli, dove trovò il terreno piú propizio a una fiorítura ricca e gloriosa. Ivi sí sbizzarrí dapprima a ritrarre con fotografica esattezza (il dialetto vi ha gran parte) scene della vita del popolino; e poi voltasi alla satira, ebbe nella seconda metà del secolo il suo fulgido meriggio. Maestri come Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello, le diedero le note; e nell'autunno del 1775 fu rappresentato il *Socrate immaginario*, « una delle piú geniali produzioni artistiche della letteratura drammatica italiana ». Lo ideò Ferdinando Galiani, un abate pieno di spirito e d'ingegno, di cui toccheremo anche nel prossimo capitolo; lo distese Giambattista Lorenzi, autor comico fecondo, e ne uscí una « commedia per musica » piena di sali aristofaneschi e di episodi e caratteri gustosissimi, nella quale è argutamente satireggiato certo dotto professore napoletano.

Pochi anni dopo, Lorenzo da Ponte, cenedese, curioso tipo d'avventuriere, che fu imperial poeta di teatro a Vienna dal 1782 al '93 e finí in America quasi novantenne nel 1838, dava al Mozart il libretto, non privo d'una cotal leggiadria, del *Don Giovanni*. La commedia musicale trionfava dovunque; ma anche in essa, come nell'opera seria, il testo era novamente sopraffatto dalla musica, nella quale svaporava la parola ridotta a suono vuoto di significato ideale. Cosí la poesia del Rinascimento finiva. Il rinnovamento operato dal Metastasio tramontò infatti con lui, e il melodramma caduto nelle

mani d'ignobili mestieranti della poesia, per lungo tempo quasi non fu piú opera d'arte.

13. Se la svenevole sensibilità e gli atteggiamenti pseudoeroici della società italiana del Settecento si rispecchiano nei melodrammi di quell'anima sinceramente arcadica che fu il Metastasio, la vita di quel tempo, in particolare la vita veneziana, palpita ancora in tutta la varietà de' suoi aspetti multiformi nelle commedie di Carlo Goldoni, grande pittore della realtà umana. Precursori del Goldoni.

Già nei primi decenni del secolo, Giambattista Fagiuoli, Girolamo Gigli e Jacopo Angelo Nelli, fiorentino il primo e da noi ricordato fra i burleschi (pag. 80), senesi gli altri due, avevano dato voga specialmente in Toscana alla commedia di carattere e di costume, contrapponendola con piú o men chiara coscienza di propositi alla commedia dell'arte e alla commedia spagnoleggiante, accette, come sappiamo, al pubblico per i viluppi inverosimili e le sguaiataggini arlecchinesche. A tutti e tre giovarono, insieme con la natia vivezza degli ingegni, gli esempi del Molière; massime al Gigli, che nel suo *Don Pilone* (1711) rimaneggiò, arricchendolo di nuove scene, il *Tartufe*, e ne ricavò una fiera satira del falso pietismo e in generale dell'untuosa ipocrisia che inquinava la società toscana sotto il granducato di Cosimo III. Il Fagiuoli nelle sue farse e commedie dall'ordito semplice e chiaro, ritrasse con bella vena di sano realismo la vita del popolo cittadinesco e campagnuolo; mentre il Nelli (1670-1766), piú fedele agli intrecci comici tradizionali, rappresentò la vita delle classi medie; satirici anch'essi, ma meno pungenti del Gigli e men copiosi di personali allusioni. Cosí un nuovo avviamento del teatro comico si veniva disegnando, e la Toscana porgeva la mano alla Lombardia, dove il Maggi e il Lemène avevano pure tentato la commedia di costumi, in dialetto. Ma con forze ben maggiori e migliori di tutti costoro e con intenti assai meglio definiti s'accinse all'opera rinnovatrice il Goldoni.

14. La vita di questo veneziano, buono, pacifico, incapace di sdegni profondi e di gioiose esaltazioni, sinceramente innamorato dell'arte, fu tutta dominata dalla passione e dal La vita del Goldoni fino al 1741.

pensiero del teatro. Bambino di quattro anni (1711), egli « trovava delizioso divertimento » quello dei burattini, che il padre gli faceva muovere sul teatrino domestico; a otto anni leggeva con avidità gli autori comici che la piccola biblioteca paterna gli offriva, ed ebbe « la temerità di far l'abbozzo d'una commedia »; a Perugia, dove la sua famiglia dimorò alcun tempo ed egli fece gli studi d'umanità, recitò la parte di prima donna — ché negli Stati del Papa le donne non erano tollerate sulla scena — in una commedia del Gigli; a Rimini lasciò in asso il suo maestro di filosofia per frequentare una compagnia di comici, e quando questi partirono, s'imbarcò con loro e tornò a casa sua, a Chioggia. I suoi genitori pensarono allora di farne un avvocato e lo mandarono prima a Venezia a far pratica nello studio d'un procuratore civile, poi all'Università di Pavia (1723), dove ottenne un posto nel collegio Ghislieri. Ma al terzo anno ne fu espulso per certa satira contro le donne pavesi, e la laurea dottorale non l'ebbe se non nel 1731 a Padova, morto che gli fu il padre. Frattanto non aveva smesso di divorare opere teatrali antiche e moderne, e la *Mandragola*, come la prima commedia di carattere che gli cadesse sott'occhio, lo aveva riempito d'ammirazione; a Chioggia, addetto alla cancelleria criminale, aveva cominciato a esercitare quel suo alacre spirito d'osservazione, di cui diede sí belle prove piú tardi; a Feltre, mentre era occupato nello stesso ufficio, aveva recitato nella *Didone* del Metastasio e apprestato due intermezzi comici per un teatro di dilettanti.

Per buona ventura dell'arte nostra, la laurea non gli tolse i grilli dal capo, e nel 1733 l'avvocato Goldoni si trasferí da Venezia a Milano colla speranza di farvi rappresentare un suo melodramma, *Amalasunta*. Ma questo non piacque al direttore degli spettacoli e finí sul fuoco per mano dell'autore stesso, che però fu trattenuto a Milano e accolto come gentiluomo di camera dall'ambasciatore della Serenissima. Fortuna insperata, ma non proprio quella che il Goldoni s'augurava. Solo l'anno dopo, capitato dopo mille peripezie a Verona, egli riuscí ad infilare la strada cui natura lo traeva, essendosi unito colla compagnia comica Imer, che

l'autunno e l'inverno recitava al S. Samuele di Venezia. Nel novembre del 1734, da quella compagnia appunto e in quel teatro fu rappresentata la sua tragicommedia *Belisario,* con lietissimo successo. Le tennero dietro in quell'anno e nei successivi, fino al 1741, altre tragicommedie e tragedie e commedie a soggetto e drammi per musica e intermezzi comici, i quali ultimi offrivano al Goldoni occasione di sperimentare timidamente il suo ingegno nel genere che aveva ad essere il suo.

Inizio della riforma goldoniana.

15. Da lungo tempo, forse fin da quando nell'autunno del 1724 gli era stata data a leggere la *Mandragola,* il Goldoni aveva concepito l'idea d'una riforma del teatro. Portato dalla innata inclinazione del suo ingegno a trattare la commedia, si proponeva come meta la buona commedia, un genere cioè di spettacolo teatrale che avesse suo fondamento nel carattere dei personaggi e mettesse sulla scena la natura senza guastarla. Non era facile impresa; ché vi s'opponevano il malgusto del pubblico e le male abitudini degli attori, assuefatti a farsi applaudire coi volgari artifici della recitazione estemporanea; onde il Goldoni dovette procedere nella sua riforma per gradi, per non irritare gli amatori di quello che si diceva il teatro nazionale. Cominciò col dare una cert'aria di nobiltà alle rancide buffonerie dei *soggetti*, e il pubblico parve intendere quanto fosse preferibile la commedia ragionata alla triviale ed insulsa. Poi, studiate le particolari attitudini de' suoi comici, avventurò nel 1738 una commedia di carattere, il *Momolo cortesàn* (Girolamo, uomo di mondo), della quale scrisse solo la parte dell'attore principale, lasciando il resto all'improvvisazione, e il pubblico fece plauso così a questa come ad altre composizioni dello stesso tipo. Infine nell'anno comico 1742-43 preparò per la sua compagnia la *Donna di garbo*, la prima commedia che egli interamente scrivesse. Quivi il carattere principale non era tratto dal vero, anzi derivato dalle particolari qualità dell'attrice, per cui la commedia era stata ideata; le maschere partecipavano ancora all'azione, né l'argomento si scostava da quello di molti scenari cosiddetti di trasformazioni, se non in quanto la servetta, protagonista, con più di verità e dignità rappresentava diversi caratteri

senza mutar di linguaggio, né di vestito. Cosí la commedia *premeditata* si sostituiva alla commedia *improvvisa* senza contrapporvisi risolutamente.

Il Goldoni colla compagnia Medebac.

16. Costretto da domestiche traversie ad abbandonare Venezia, il Goldoni — e gli era compagna la moglie Nicoletta Conio, un angelo di donna, che egli aveva sposato nel 1736 — dopo aver vagato oltre un anno per l'Emilia, la Romagna, la Toscana, pose stanza a Pisa nell'autunno del 1744 e si rimise a far l'avvocato. A rinfocolare il non mai spento suo amore per il teatro venne il capocomico Girolamo Medebac, che l'indusse ad accettare l'ufficio di poeta della propria compagnia con l'annuo assegno di quattrocento ducati. Ed ecco il Goldoni di nuovo a Venezia; eccolo riprendere nell'autunno del 1748 sulle scene del S. Angelo l'opera sua riformatrice. Dopo qualche abile concessione ai gusti del pubblico egli fece recitare la *Vedova scaltra*, commedia di carattere, nella quale con maggior ardimento e piú piena coscienza delle proprie forze procedeva per la via segnata dalla *Donna di garbo*, e poco dopo la *Putta onorata*, « vero dramma della povertà onesta che resiste alle seduzioni della ricchezza ». Gli spettatori applaudivano, e il poeta da quegli applausi e dalle punture degli emuli, che sfogavano le loro invidie di sul palco scenico d'altri teatri cittadini, era stimolato a sempre nuove creazioni di figure e di scene colte dal vero, nelle commedie succedentisi con ininterrotta continuità.

Nei quattro anni che il Goldoni stette col Medebac, si rivelò tutta la meravigliosa fecondità, anzi l'impeto creativo del suo genio, e il pubblico, quantunque facesse talvolta il viso dell'arme, fu conquistato alla rinnovata maniera del teatro comico. Sulla fine del carnevale del 1750, la partenza d'un eccellente attore e la caduta d'una commedia goldoniana avevano scosso le sorti della compagnia; i maligni parlavano d'esaurimento del poeta; il pubblico disdiceva i palchi per la seguente stagione. Ma il Goldoni prende animo dalla disfatta; nell'ultima recita fa promettere per l'autunno e il Carnevale prossimi sedici commedie nuove in tre atti, e mantiene trionfalmente la promessa. Di quelle sedici commedie, alcune sen-

tono la negligenza della fretta; ma altre son di quelle che sfidano ogni mutar di gusti e di costumi, come la *Bottega del Caffè,* saporitissima « pittura d'ambiente », allietata da una schiera di macchiette comiche, con a capo Don Marzio, il ciarlone maldicente. Né quello sforzo inaridí la vena del genial commediografo. Nell'agosto dello stesso anno 1751 egli dava alle scene il *Molière,* e fra l'autunno e l'anno seguente componeva non so quante altre commedie, tra cui la *Locandiera* (dicembre 1752), uno dei piú cari gioielli del suo teatro.

Il Goldoni al teatro di S. Luca.

17. Nel Carnevale del 1752 il Goldoni si guastò col Medebac, e l'anno comico successivo passò al teatro di S. Luca, di cui era proprietario il patrizio Francesco Vendramin, obbligandosi a dare ogni anno otto commedie premeditate. In sulle prime, il teatro piú vasto, dove le azioni semplici e delicate e le fini lepidezze perdevano di molto, e gli artisti, non addestrati al nuovo metodo di recitazione, lo costrinsero a ricorrere ad argomenti che gli permettessero d'unire al comico lo spettacoloso; e colla *Sposa persiana* aperse la serie delle sue commedie eroiche e romanzesche. A questo genere, cui il suo genio ripugnava, tornò poi tratto tratto per sodisfare il pubblico e fors'anche per renderlo, mediante il contrasto, piú pronto a gustare la buona, la vera commedia, che era pur sempre l'oggetto principale delle sue cure.

Il continuato esercizio gli aveva affinato lo spirito d'osservazione, resi piú larghi e sicuri i criteri dell'arte, accresciuta sempre piú la pratica delle opportunità e necessità della scena. Tolta di mezzo l'improvvisazione, dato carattere piú realistico e umano alle maschere, ristretto e anzi talvolta soppresso il loro intervento, abbandonati interamente i viluppi ingarbugliati e sostituito ad essi il gioco dei vari caratteri in vivissimi quadri di costumi contemporanei, egli vedeva ormai attuata la bella idealità che aveva mosso primamente la sua penna. Per il S. Luca compose in dieci anni piú che sessanta commedie, alcune delle quali serbano ancor oggi tutta la loro freschezza; per esempio, i *Rusteghi* (1760), dove con mirabile finezza sono tratteggiate le diversità di quattro caratteri simili, di quattro amici dabbene ed onesti, ma difficili, burberi, ligi agli usi del tempo antico e schivi delle mode,

dei divertimenti e del consorzio del mondo; *Un curioso accidente* (1760), dove l'amor di due giovani è rappresentato delicatamente e condotto senza artifici, per via di naturalissime trovate, alla felicità del matrimonio; e le *Barufe chiozzotte* (leggi *ciosote*), stupenda riproduzione di quella vita popolaresca che il Goldoni aveva osservato quando era addetto alla cancelleria criminale di Chioggia.

Gara col Chiari.

18. Ma non senza contrasti il Goldoni aveva proseguito e compiuto la sua riforma. Nel teatro di S. Angelo gli era succeduto, come poeta della compagnia, l'abate Pietro Chiari bresciano (1711-85), uomo non iscarso d'ingegno ma privo di coscienza artistica, grande scombiccheratore, secondo che la moda portasse, di lettere o di dialoghi o di novelle e romanzi, scrittore gonfio, sciatto, trasandato, eppure non indegno di qualche considerazione come divulgatore di idee nel secolo XVIII. Invidioso dei trionfi del Goldoni, il Chiari, che non aveva né criteri d'arte suoi propri, né agile fantasia inventrice di personaggi e d'intrecci, prese a perseguitare il rivale con satire e scherni e a scimmiottarne tanto le commedie familiari quanto quelle d'argomento esotico, contrapponendo commedia a commedia, la *Schiava chinese* alla *Sposa persiana*, la *Donna di spirito* alla *Donna di garbo*, il *Marío* (marito) *cortesàn* al *Momolo cortesàn* e cosí via. La città, della cui frivola vita il teatro era parte essenziale, fu tutta in movimento per quella gara (1754); *chiaristi* e *goldonisti* s'abbandonarono a un ignobile palleggio d'invettive in rima e in prosa, e mille pettegolezzi e volgarità si mescolarono alla battaglia, che il Goldoni, calmo e misurato anche in quei momenti, combatteva per un'alta idealità artistica, e il Chiari piú per interesse che per amore dell'arte. Anche l'Accademia dei Granelleschi, sorta alcuni anni prima a Venezia a difesa del « toscanesimo cinquecentistico ed erudito », entrò in lizza, e Carlo Gozzi, che n'era l'anima, cominciò a menar colpi a destra e a manca, appaiando nella sua disapprovazione il Chiari e il Goldoni.

Carlo Gozzi contro il Goldoni e il Chiari.

19. Spirito pavidamente avverso ad ogni novità nella politica, nella scienza, nella letteratura, il Gozzi (1720-1806), impegnò la lotta per sostenere la morente arte della com-

media improvvisa. Nella *Tartana degli influssi*, specie di lunario burchiellesco per l'anno 1756, nella *Marfisa bizzarra*, poema faceto in ottave, e in più altri scritti volse le armi del ridicolo, della satira e dell'ironia, delle quali natura gli era stata liberale, contro i due contendenti, massime contro il Goldoni di cui metteva in canzonatura la riforma, rimproverandogli i soggetti tenui e i personaggi di basso stato e perfino accusandolo di deprimere i nobili e d'accarezzare la plebe. Poi avendo il Goldoni risposto che il principal argomento in favore delle sue commedie stava nella folla che si pigiava nel teatro per udirle, il Gozzi si piccò di mostrargli che « qualunque novità, anche la piú sciocca, era buona per tirar gente al teatro e ch'egli avrebbe conseguito il medesimo risultamento con una fiaba qualsiasi, di quelle che le nonne e le serve narrano ai bimbi accanto al fuoco ». Nacque cosí *L'Amore delle tre melarance,* una fiaba, in cui il fantasioso racconto popolare, già raccolto dal Basile, assume forma drammatica. V'intervengono le maschere; e il Goldoni e il Chiari vi sono briosamente satireggiati sotto il velo trasparente di nomi fantastici e per mezzo di finzioni allegoriche.

Le *Fiabe* di C. Gozzi.

L'*Amore delle tre melarance*, rappresentato al S. Samuele di Venezia nel gennaio del 1761, ebbe un trionfo clamoroso; né minor favore incontrarono le altre nove fiabe che il Gozzi compose e diede a recitare alla compagnia del celebre Truffaldino Antonio Sacchi, fino al 1765. Sennonchè mentre della prima egli non aveva steso che il canovaccio, nelle altre lasciò all'improvvisazione solo le parti delle maschere, e neppur queste per intero; tentò d'introdurre dei *caratteri* e nei momenti migliori preferí il verso alla prosa. Gli è che i suoi propositi s'erano venuti mutando ed egli non voleva piú dimostrare « che ogni ciancia è buona per attirar folla al teatro, bensí che l'artificio scenico, l'invenzione, lo stile possono dar grandezza a qualunque argomento, quantunque puerile ». Al semplice puntiglio s'era sostituito un ben definito intento d'arte. Per questo il Gozzi tentò di ringiovanire e nobilitare le libere forme della commedia improvvisa, e trasfondendo in esse il fantastico delle novelle

orientali, delle fiabe infantili e delle narrazioni romanzesche italiane, con elementi svariati di satira contemporanea si studiò di creare un tipo di commedia popolana in contrapposizione alla commedia borghese. Ma il genere non attecchí e le fiabe gozziane, malgrado certi loro innegabili pregi, non tardarono a cadere in dimenticanza. Lieta e durevole fortuna, per ragioni che qui non accade accennare, ebbero invece presso i Tedeschi, e una d'esse, la *Turandot,* fu rimaneggiata da Federico Schiller per il teatro di Weimar.

Il Goldoni a Parigi.

20. Quando le fiabe del Gozzi trionfavano su quelle stesse scene che avevano veduto le prime prove del Goldoni, questi non era piú a Venezia. Disgustato e stanco della lunga guerra, adescato dalla speranza di nuova gloria e di maggior lucro, egli s'era lasciato vincere dal suo spirito irrequieto, accettando l'invito di recarsi a Parigi a scrivere per il teatro della commedia italiana, e nell'aprile del 1762 aveva abbandonato non senza rimpianto la patria da lui amata teneramente e i luoghi testimoni della sua gloriosa, ancorché contrastata, carriera artistica.

A Parigi attori e pubblico erano abituati alle commedie estemporanee; talché il Goldoni a malincuore dovette cedere all'andazzo e mentre veniva sperimentando nuovi ingegnosi partiti per vincere le riluttanze e mettere in onore anche colà la buona commedia, si rassegnò a comporre nuovi scenari sui vecchi soggetti. Lo faceva con bell'arte, e gli applausi non mancavano; ma intanto le sue nuove commedie scritte, fra le quali il graziosissimo *Ventaglio,* cadevano per l'insufficienza dei comici. Egli sospirava il momento del ritorno in patria, e dopo due anni avrebbe infatti abbandonato Parigi, se non fosse stato accolto alla Corte come maestro d'italiano delle principesse reali. Nel 1768 fu esentato dal servizio e graziato d'una pensione annua di quattromila lire, che gli concesse di godere d'una modesta agiatezza e di tornare, libero da impegni, all'arte sua prediletta. Frutto squisito di codesta attività fu, tra l'altro, *Le bourru bienfaisant (Il burbero benefico),* commedia di semplicissima tela e di mirabile finezza nella dipintura dei caratteri, che il Goldoni scrisse in francese e ch'ebbe un successo trionfale.

Le vicende non tutte liete della lunga vita, le amarezze e gli sconforti delle battaglie sostenute per l'arte, non avevano turbato la serenità di quell'anima. Ne' suoi ultimi anni egli ebbe vaghezza di riandare il passato e scrisse in francese le sue *Memorie*, gradevolissimo libro, in cui la briosa vivacità e una sottile vena di bonaria ironia ci fanno perdonare le molte inesattezze della cronologia e di qualche parte del racconto. Le *Memorie*, che ebbero poi la loro maggior diffusione in una cattiva traduzione italiana, furono compiute dal Goldoni nel 1787, due anni prima che scoppiasse la Rivoluzione. Del moto filosofico e civile che la veniva allora preparando, pare ch'egli non s'accorgesse; ma visse ancor tanto da vedere sconvolto il vecchio ordine sociale e politico e da soffrire egli stesso le conseguenze dell'immane bufera. La Rivoluzione gli tolse l'assegno di cui godeva, e il povero vecchio che sí larga onda di sano buon umore aveva mosso colle sue arguzie, passò i suoi ultimi mesi in un doloroso squallore. Ai 7 febbraio del 1793 un decreto della Convenzione Nazionale, su proposta del poeta Giuseppe Maria Chénier, fratello del piú famoso Andrea, restituiva al Goldoni la sua pensione. Troppo tardi! Questi era morto il giorno prima e la pensione toccò in parte alla vedova, che al grande commediografo era stata sempre fida compagna e dolce consolatrice.

Le *Memorie* del Goldoni.

La morte.

21. Il teatro goldoniano comprende da dugentocinquanta composizioni, varie assai d'argomento, di forma, di pregio. Di contraggenio, per assecondare i gusti del pubblico e degli attori, per obbedire ai patti stretti con gli impresari, per un ghiribizzo suo proprio, per vanità d'imitazione o d'emulazione il Goldoni scrisse tragedie, melodrammi, commedie storiche e romanzesche, intermezzi lirici, scenari; ma non da questa forzata produzione si può far giudizio della sua arte, si dalle commedie ch'ei compose per libera e naturale ispirazione del suo genio a specchio della realtà contemporanea e che da sole oltrepassano di molto il centinaio. Certo neppur queste sono tutte modelli del loro genere; anzi ve n'hanno molte che non superano la mediocrità, e alcune sono addirittura cattive: puerili o scipite nella favola, scolorite nel

Il teatro goldoniano.

dialogo, coi caratteri appena sbozzati. Tuttavia, anche nelle più deboli, anche in quelle che il pubblico seppellí appena nate e che oggi son cadute nell'oblío, traluce non di rado alcuna delle qualità essenziali dell'arte goldoniana, qualità che ora brevemente tratteggeremo.

Tessitura e comicità delle commedie del Goldoni.

Dal teatro scritto francese e italiano, dagli scenari della commedia dell'arte, da qualche romanzo in voga il Goldoni deriva talvolta l'idea dell'intrigo e dei caratteri, nonché particolari temi e situazioni sceniche; ma più di sovente l'ispirazione gli viene da' suoi stessi casi, da persone vedute, da aneddoti veri. Nella sua mente le idee suggerite dalla diretta osservazione della vita, prontamente si svolgono in intrecci semplici e naturali, contesti di fatti consueti, non di straordinarie congiunture. Poche scene, talvolta anzi una sola, gli bastano a distendere con disinvolta sveltezza le fila dell'intreccio e a segnare i contorni dei caratteri; ond'è risparmiata allo spettatore la pena di quei lunghi discorsi dilucidativi degli antefatti, che quasi sempre assiepano in sul limitare la commedia classica del secolo XVI. Per le regole tradizionali egli ha un ragionevole ossequio; si studia di serbare l'unità dell'azione e del tempo, ma interpreta con molta larghezza l'unità del luogo; e il suo canone critico è « di non sacrificar mai una commedia che possa esser buona ad un pregiudizio che la può rendere cattiva ».

Nelle sue commedie l'azione si svolge di solito rapida e senza impacci, con perfetta naturalezza, allietata da una vena perenne di festività, che zampilla dall'intima gaiezza dello scrittore. Incline per indole, per educazione, per abitudini di famiglia a scorgere gli aspetti comici della vita, egli riesce a suscitare il riso colla sincera rappresentazione di personaggi umani operanti secondo che detta la loro natura, di fatti quotidiani, di costumanze che tutti hanno sott'occhio, senza ricorrere ad artifici grossolani e volgari, ad arguzie innestate a forza nel dialogo. Di là nascono le *situazioni comiche*, delle quali nessuno trovò mai tanta copia e varietà quanta il Goldoni.

Caratteri.

22. Il suo teatro offre tutta una galleria di figure trasportate dalla vita sulla scena e di quadri di costume colti dal

vero. I caratteri, tratteggiati con gran cura in ispecie nelle commedie che da essi s'intitolano, vanno determinandosi e colorendosi a mano a mano che le fila dell' intreccio s'aggrovigliano e si sciolgono, fino ad acquistare una compiutezza e una precisione mirabili. Ecco, per esempio, i quattro *Rusteghi*, il Cristofolo della *Casa nova*, il Geronte del *Burbero*, variazioni d'un medesimo carattere misto di bontà e di selvatichezza, per le quali si fa manifesto l'acume del Goldoni nello scorgere e figurare le diverse gradazioni d'una stessa passione; ecco la stirpe numerosa degli avari, ciascun dei quali ha lineamenti suoi propri, che gli assegnano un posto appartato; ecco l'*Adulatore*, il *Bugiardo*, il maldicente; ecco la bella serie delle figure femminili: la *Donna capricciosa*, la Mirandolina della *Locandiera*, onesta, vivace, maliziosetta, la siora Felicita dei *Rusteghi*, piena di spirito e di buon senso, la Bettina della *Putta onorata* e via dicendo. Sono caratteri semplici, chiari, comuni; perché le raffinate eccezioni e le complessità psicologiche di che il dramma modernissimo si compiace, le figure che grandeggiano tra la folla per bontà o per nequizia, avrebbero contrastato cogli stessi criteri artistici del Goldoni e col concetto fondamentale della sua riforma. Ma in quelle anime semplici, chiare, comuni egli penetra con delicatissima analisi e le rappresenta con indicibile grazia e squisita leggerezza di tocchi. Le più tenui sfumature delle loro qualità fondamentali prendono rilievo nel comico pettegolezzo della vita sociale giornaliera, sicché i principali personaggi goldoniani ci rimangono impressi nella memoria, ciascuno con una sua propria e ben distinta individualità, come se li avessimo incontrati nel mondo reale.

Costumi.

Accanto ai caratteri, i costumi. La vita della borghesia trafficante, dei risaliti agognanti agli onori della nobiltà, dei nobili spiantati, desiderosi di rinnovare mediante l'acquisto d'una buona dote gli ori del blasone, del popolo brulicante nei *campieli* cittadini e sulla marina di Chioggia, è ritratta dal Goldoni con tale realismo nelle particolarità, con tale freschezza e armonia di colorito nel complesso, che l'impressione della copia non è diversa da quella del vero. Egli

è un osservatore attento, coscienzioso, minuto, e insieme un artista che lavora di getto, fondendo le sue osservazioni in un tutto che ha le qualità, i pregi e anche i difetti della spontaneità, quasi dell'improvvisazione. Come pittore della vita sociale veneziana, egli rassomiglia a Pietro Longhi, « il Goldoni della pittura », salvoché mentre questi ritrae specialmente scene domestiche della classe patrizia, il commediografo volge di preferenza lo sguardo alla borghesia e al popolo. Come pittore della esteriore fisonomia di Venezia, egli ricorda Antonio Canal, detto il Canaletto, le cui tele e incisioni riescono a dare viva l'impressione delle *calli,* dei *campi,* dei *rii* veneziani.

L'elemento satirico.

23. Grande ottimista, il Goldoni vede tutto roseo; conduce spesso i suoi viziosi a pentirsi e a correggersi; considera le debolezze umane con bonaria indulgenza, e pur lasciando che l'osservazione comica volga alla satira, di rado diviene acre e violento. Tuttavia nessuno dei vizi della società gli sfugge, e se in apparenza risparmia il patriziato veneziano, viene indirettamente a colpirlo nei tanti nobili di tante altre città italiane, che pone in scena, e nell'alta borghesia, che avida di titoli e d'onori uniformava la sua vita a quella del patriziato. Le costumanze fastosamente spenderecce, rovina delle famiglie, l'immorale istituto dei cicisbei o cavalieri serventi, la falsa educazione dei monasteri, il predominio della donna nella vita sociale, tutto egli satireggia con arguta urbanità, senza fiele, per lo piú senza esagerazioni.

Alle falsità della moda e alla leggerezza del mondo galante si contrappone nelle sue commedie l'austerità delle antiche consuetudini e lo spirito conservativo dei *laudatores temporis acti ;* al presente corrotto e decadente, il passato nella sua rigida immobilità. Il Goldoni non ha tenerezze né per l'uno né per l'altro, e per bocca d'alcuni suoi personaggi massime di Pantalone dei Bisognosi, onesto e giudizioso mercante veneziano, fa udire la voce del buon senso, che ammonisce: « *el titolo no basta,* bisogna valer qualche cosa colla mente e col cuore, affinchè la ricchezza e il privilegio non siano un'ingiustizia di piú, e se si vuole esser degni di stima e di rispetto », e consiglia l'amore anziché la severità ciecamente

autoritaria: « amè, se volé esser amai ». L'eco delle nuove dottrine d'eguaglianza, che nunzie dell'avvenire si diffondevano rapidamente dovunque, risuona anche per entro al teatro goldoniano, giacché qualche figura di popolano ruvido, ma onesto e dignitoso, come il Tita Nane delle *Baruffe chiozzotte*, pare un rimprovero alla vita inutile e senza dignità di troppi patrizi contemporanei.

La lingua, lo stilo e il dialogo.

24. Il Goldoni scrisse in prosa la maggiore e miglior parte delle sue commedie; una ventina in versi martelliani; alcune poche in endecasillabi sciolti o in metro vario. Sono una dozzina o poche piú quelle scritte per intero in dialetto veneziano; nelle altre o il vernacolo s'alterna alla lingua comune italiana o questa tiene il campo da sola.

Quantunque il Goldoni sia vissuto alcuni anni in Toscana, anzi vi si sia recato appunto per trattare con fiorentini e senesi, « testi viventi della buona lingua italiana », pure non riuscí ad impratichirsi siffattamente di questa da poterne usare con piena sicurezza e disinvoltura. Non si può infatti negare che come il suo stile è in generale disadorno ed incolto, cosí la sua lingua sia spesso impropria, impacciata, barbareggiante. Sennonché è d'uopo ricordare che questi difetti non sono tutti né sempre dovuti ad imperizia, sì anche al proposito deliberato di riprodurre la lingua che si parlava allora in ogni parte d'Italia e di creare un teatro che potesse esser gustato a Venezia e in Lombardia come in Toscana. Tant'è vero, che se la lingua letteraria del Goldoni manca d'ogni sapore fiorentinesco, non è meglio dotato di sapor veneziano il dialetto ch'ei fa parlare ai personaggi non popolani. Quanti, per esempio, dei discorsi di Pantalon non paiono impacciate riduzioni vernacole di discorsi scritti originariamente nell'idioma letterario!

Forse, anche in materia di lingua il grande riformatore del teatro amò continuare e perfezionare, anziché spezzare la tradizione dei comici, tradizione viva ancor oggi, come facilmente avverte chi oda una compagnia dialettale recitare fuori della sua regione. Cosí non dai libri, ma dal teatro improvviso egli apprese a dare al dialogo quella viva ed efficace rapidità, che forma tuttora, insieme con la comicità e

l'umanità dei caratteri, una delle piú belle attrattive delle sue commedie.

La commedia goldoniana dopo il Goldoni.

25. Pochi e di scarso valore, né sempre fedeli alla maniera del maestro furono i prosecutori del Goldoni. Altri generi teatrali meglio rispondenti alle condizioni psicologiche del tempo, trasferiti in Italia d'Oltralpe o maturatisi fra noi, e insieme la decrepita commedia dell'arte e i drammi spettacolosi, contesero le scene alla commedia di carattere e di costume; non sí per altro che essa non abbia avuto ancora nella seconda metà del secolo XVIII qualche non ispregevole cultore.

Il conte bolognese Francesco Albergati (1728-1804) la trattò con piú aperti e determinati intenti di satira sociale che non avesse fatto il Goldoni, ma appunto perciò senza l'umana larghezza della rappresentazione e senza la bella arte scenica del veneziano. Di questo fu grande ammiratore e forse il piú puro imitatore, nella seconda metà del Settecento, il romano Giovan Gherardo De Rossi (1754-1827), destro nell'invenzione delle favole e nella concezione dei caratteri, garbato nel dialogo, ma scarso d'acume analitico e di forza comica. La sua vita si protende molto addentro nel secolo XIX, fino ai tempi in cui tenevano il campo le commedie di Giovanni Giraud (1776-1834), che seppe riprodurre sulla scena la semplice realtà con evidenza e con ricca vena di spirito comico. Il Giraud è senza dubbio il piú felice e genuino continuatore della tradizione goldoniana nella prima metà del secolo passato; di buon tratto superiore al piemontese Alberto Nota (1775-1847), freddo nel dialogo, accademico nella lingua, tedioso per la manifesta ricerca dell'ammaestramento morale.

Come il Metastasio, cosí il Goldoni non ebbe dunque grande e durevole influenza sugli avviamenti delle lettere nostre; ma la sua riforma fu un cospicuo segno dei tempi, una solenne affermazione di quel ritorno dell'arte alla verità e alla naturalezza e quindi a' suoi fini sociali ed umani, che nei prossimi capitoli vedremo propugnato dai teorici e nella pratica bellamente attuato.

Bibliografia

A. Lombardi, op. cit., vol. III, lib. III, cap. III. Morsolin, op. cit., cap. V. A. Belloni, op. cit., capp. VII, VI, VIII. Concari, op. cit., capp. II, III. Landau, op. cit., Parte II, cap. III, I, II. G. Guerzoni, *Il teatro italiano nel secolo XVIII,* Milano 1876; lezioni IV-XIV. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia,* Milano 1882, vol. II. E. De Marchi, *Lettere e letterati italiani del sec. XVIII,* Milano 1882. De Sanctis, *Storia,* nuova ediz., vol. II, cap. XX. Per notizie biografiche e bibliografiche più particolari si rinvia al *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, vol. IV e VI. — 1-2. I. Sanesi, *La Commedia,* vol. I, Milano 1911, pagg. 481 sgg. colla relativa bibliografia, e vol. II (in corso di pubblicazione), cap. VI. W. Smith, *The commedia dell'arte,* New-York 1912. E. Del Cerro, *Nel regno delle maschere,* Napoli 1914. I più antichi documenti di una compagnia comica stabilmente costituita furono fatti conoscere poi da E. Cocco, nel *Giorn. storico,* LXV, 1915. L. Moland, *Molière et la comédie italienne,* Parigi 1867. P. Toldo, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie,* Torino 1910, parte I. *Scenari inediti della commedia dell'arte* pubbl. da A. Bartoli, Firenze 1880. — 3. A. Lisoni, *La drammatica italiana nel sec. XVII,* Parma 1898. M. Sterzi, *Jacopo Cicognini,* nel *Giornale storico e letterario della Liguria,* III, 1902, dove sono alcune notizie biografiche di Giacinto Andrea, figliuolo di Jacopo. A. Belloni, *Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel sec. XVII,* nella *Bibliot. delle scuole ital.* S. III, a. X, 1904, n. 5, 11. G. Gobbi, *Le fonti spagnuole del teatro drammatico di G. A. Cicognini,* ibid. S. III, a. XI, 1905, n. 18-20. R. Verde, *G. A. Cicognini,* Catania 1912; cfr. R. Bottacchiari, nella *Nuova Cultura,* I, 1913, fasc. 5. Michelangelo Buonarroti il giovane, *La Fiera e la Tancia,* Firenze, Le Monnier, 1860, in 2 parti. — 4. Sul dramma pastorale dopo l'*Aminta* e il *Pastor fido* e sul suo trapasso al melodramma, E. Carrara, *La poesia pastorale,* Milano 1908, cap. V, § 3-5. La *Filli* del Bonarelli e l'*Alceo* dell'Ongaro, nel volume *Drammi dei boschi e delle marine,* della *Biblioteca class. economica* del Sonzogno. Dell'Ongaro e del suo *Alceo,* A. Belloni, in *Frammenti di critica letteraria,* Milano 1903, p. 103 sgg. — 5. R. Rolland, *Histoire de l'opèra en Europe avant Lulli et Scarlatti,* Parigi 1895. *Commemorazione della riforma melodrammatica,* negli *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze,* XXXIII, 1895. A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei,* Torino 1903. Lo stesso, *Gli albori del melodramma,* 3 voll. Palermo 1904-1905. F. Raccamadoro Ramelli, *Ottavio Rinuccini,* studio biografico e critico, Fabriano 1900; cfr. Solerti, nel *Giorn. storico,* XXXIX, 399. — 7. L. Pistorelli, *I Melodrammi di A. Zeno,* Padova 1894. M. Fehr, *A. Zeno und seine Reform des Operntextes* (A. Z. e la sua riforma del libretto), Zurigo 1912. — 8-11. Per la biografia del Metastasio, A. Salza, nel *Giorn. storico,* LX, 1912, p. 194 sgg.; per la sua

arte, De Sanctis, *Storia,* nuova ediz., vol. II, cap. XX. La figura dell'uomo e del poeta è studiata egregiamente nel vol. di L. Russo, *P. Metastasio,* Pisa 1915. Per gli oratori del Metastasio, C. Pasquetti, *L'oratorio musicale in Italia,* Firenze 1906, p. 414 sgg. P. Arcari, *L'arte poetica di P. Metastasio,* Milano 1902. C. Levi, *Saggio bibliografico della critica metastasiana,* nella *Riv. teatrale ital.,* XII, 1908 e segg. *Opere di P. Metastasio,* Firenze 1819, voll. 16. Una nuova edizione delle *Opere* del M. ha iniziato F. Nicolini negli *Scrittori d'Italia* del Laterza; ne sono usciti quattro volumi (1912-14), che contengono i melodrammi scritti fino al 1751. G. Carducci, *Lettere disperse e ined. di P. M.,* Bologna 1883. C. Antona Traversi, *Lettere disperse e ined. di P. M.,* Roma 1886 con un'appendice di scritti vari intorno al M. P. Metastasio, *Poesie scelte* con particolare riguardo alla parte lirica, a cura di E. Bettazzi, Torino 1912. — **12.** M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento,* 2.ª ediz. Palermo 1917. Per il *Socrate immaginario,* che fu ristampato dallo Scherillo nella *Biblioteca Universale* del Sonzogno, n. 147, Milano 1886, vedi F. Nicolini, *Il pensiero dell'abate Galiani,* Bari 1909, p. 398 e segg. e 429. A. Marchesan, *Della vita e delle opere di L. da Ponte,* Treviso 1900. L. Da Ponte, *Memorie* a cura di G. Gambarin e F. Nicolini, Bari 1918, voll. 2 *(Scrittori d'Italia),* — **13.** F. Favilli, *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere,* Rocca S. Casciano, 1907; cfr. I. Sanesi, nella *Rass. bibliograf. d. lett. ital.,* XVI, 1 sgg. M. Bencini, *Il vero G. B. Fagiuoli e il teatro in Toscana a' suoi tempi,* Firenze 1884. E. Del Cerro, *Un Commediografo dimenticato* (il Fagiuoli), nella *Rivista d'Italia* del 15 agosto 1911. A. Moretti, *J. A. Nelli,* nella *Rass. Nazionale,* vol. LI, 1890. F. Mandò, *Il più prossimo precursore di C. Goldoni. J. A. Nelli,* Firenze 1904. Sulla imitazione del Molière nel Gigli, nel Fagiuoli e nel Nelli, P. Toldo, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie,* Torino, 1910, parte seconda. — **14-24.** C. Rabany, *Carlo Goldoni,* Parigi 1896. G. Caprin, *C. G. la sua vita, e le sue opere* con introduzione di G. Mazzoni, Milano 1907. G. Ortolani, *Della vita e dell'arte di C. G.,* Venezia 1907. H. C. Chatfield-Taylor, *Goldoni. A Biography,* New York 1913. G. B. Pellizzaro, *La vita e le opere di C. Goldoni,* Livorno 1914 (*Bibliot. degli studenti,* n.° 275). A. Della Torre, *Saggio di una bibliografia delle opere intorno a C. Goldoni,* Firenze 1908, con accuratissimi regesti dei documenti riguardanti il G. e la sua famiglia, del l'epistolario e delle opere autobiografiche. *Lettere di C. Goldoni,* con proemio biografico-critico e note di E. Masi, Bologna 1880; ma negli ultimi trent'anni molte altre lettere del G. sono state messe a stampa; vedi A. G. Spinelli, *Saggio di un elenco delle lettere a stampa di C. G.,* nel vol. *Modena a C. G. nel secondo centenario della sua nascita,* Modena 1907. — **15.** Per la storia del graduale affermarsi della riforma goldoniana, R. Bonfanti, « *La donna di garbo* » *di C. Goldoni,* Noto 1899. M. Ortiz, *Il canone principale della poetica goldoniana,* Napoli 1905 (negli *Atti dell'accad. di Archeol.,* ecc.). O. Marchini-Capasso, *Goldoni e la commedia dell'arte,* Napoli 1912. —

18. N. Tommaseo, *P. Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo,* nel vol. *Storia civile nella letteraria,* Torino 1872. G. F. Sommi Picenardi, *Un rivale del Goldoni: L'abate Chiari e il suo teatro comico,* Milano 1902. — 19. Su Carlo Gozzi, C. Pettinato, nella *Nuova Antol.,* del 1.° ottobre 1911. *Le fiabe di Carlo Gozzi* a cura di E. Masi, Bologna 1885, voll. 2, con prefazione sul Gozzi e le *Fiabe.* C. Gozzi, *Memorie inutili* a cura di G. Prezzolini, 2 voll. Bari 1910. C. Gozzi, *La Marfisa bizzarra,* a cura di C. Ortiz, Bari 1911; quelle e questa negli *Scrittori d'Italia.* C. Levi, *Saggio di bibliografia degli studi critici su C. Gozzi,* nella *Rivista delle Biblioteche,* XVII, 1906, p. 26 e sgg. — 20. *Memorie di C. Goldoni riprodotte integralmente dalla ediz. originale francese,* con prefazione e note di G. Mazzoni, 2 voll. Firenze 1907. G. Ziccardi, *I « Mémoires » di C. G.,* nella *Rass. critica d. letterat. ital.,* XIX, 1914. — 21-24. F. Martini, *C. Goldoni,* conferenza, più volte stampata e da ultimo in fronte al volume *Capolavori di C. G.,* Firenze, Sansoni, 1907. E. Masi, *C. G. e Pietro Longhi,* nel vol. *Sulla storia del teatro ital. nel sec. XVIII,* Firenze 1891. A. Momigliano, *Il mondo poetico del Goldoni,* nella rivista *L'Italia moderna* del 15 marzo 1907. Lo stesso, *La comicità e l'ilarità del Goldoni,* nel *Giorn. storico,* LXI, 1913. I. Del Lungo, *Lingua e dialetto nelle commedie del G.,* Firenze 1912 (negli *Atti dell'Accad. della Crusca*). Per le edizioni del teatro del Goldoni fatte lui vivo, A. G. Spinelli, *Bibliografia Goldoniana,* Milano 1884. Un'edizione delle *Opere complete* del Goldoni si viene ora pubblicando per cura del Municipio di Venezia; ne sono usciti finora (1907-915) i primi venti volumi. Qui siano citate la *Scelta di commedie di C. G.* con prefazione e note di E. Masi. Firenze 1897, voll. 2, e le edizioni, commentate per uso delle scuole, di alcune commedie: *Il Ventaglio* per cura di M. Menghini; *Le bourru bienfaisant* per cura di G. Lesca; *I Rusteghi* per cura di V. Turri (Firenze, Sansoni); *La Locandiera* per cura di G. Tambara; *La famiglia dell'Antiquario* e la *Pamela nubile* per cura di E. Boghen Conigliani (Torino, Paravia); *Gli innamorati,* per cura di E. Lamma (Città di Castello, Lapi). Una *Antologia goldoniana,* nella quale sono ristampate le più belle scene delle principali commedie e le altre riassunte, diede R. Guastalla, Livorno, Giusti, 1908; un'altra che comprende anche brani dei *Mémoires,* A. Momigliano sotto il titolo *Le opere di C. G. scelte e illustrate,* Napoli, Perrella 1914; una terza col titolo *Commedie scelte,* N. Vaccalluzzo, Messina, Principato, 1916. — 25. Per i seguitatori del Goldoni, G. Mazzoni, *L'Ottocento,* Milano, Vallardi 1913, cap. IV. E. Masi, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati commediografo del sec. XVIII,* Bologna, 1888. P. Costa, *Commedie scelte di Gio. Giraud* precedute da uno studio critico, Roma 1903. O. Allocco-Castellino, *Alberto Nota, ricerche intorno alla vita e alle commedie,* Torino 1912.

CAPITOLO VI

La prosa nell'età dell'Arcadia

1. Importanza della storia della prosa da mezzo il Seicento alla fine del secolo XVIII. — 2-3. Gli studi scientifici. — 4. La storiografia nella seconda metà del Seicento. — 5. La storia erudita nel sec. XVIII. — 6. L. A. Muratori. — 7. Girolamo Tiraboschi. — 8. La filosofia della storia: Giambattista Vico. — 9. La *Scienza nuova*.— 10. La storia politica. Pietro Giannone. — 11. Il movimento filosofico nella seconda metà del sec. XVIII. — 12. Divulgazione della scienza. — 13. Gli enciclopedisti italiani. — 14. La letteratura periodica. *Il Caffè*. — 15. L'estetica e la critica letteraria nel secolo XVIII. — 16. F. Algarotti. — 17. S. Bettinelli e le *Lettere Virgiliane*. — 18. La critica dantesca del Settecento e la *Difesa di Dante*. — 19. Gaspare Gozzi. — 20. Giuseppe Baretti. — 21. La critica del Baretti. — 22. Lo spirito filosofico nella storia. — 23. Dottrine linguistiche. — 24. M. Cesarotti.

La prosa dalla metà del Seicento alla fine del Settecento.

1. Del graduale processo per cui la letteratura, lasciato il convenzionale, il rettorico, l'accademico, tornò al vero e al naturale, ci avvenne già di additare indizi e tappe piú o meno palesi in tutti e cinque i precedenti capitoli. In questo, tratteggiando la storia della prosa da mezzo il secolo XVII agli ultimi decenni del Settecento, avremo occasione di mostrare coll'efficacia d'un continuato discorso, come e perché nella vita morale e intellettuale d'Italia s'operasse una cosí profonda trasformazione, che mentre un poema di cavalleria era stato la maggior opera poetica d'un'età che alle fole romanzesche piú non credeva, due secoli e mezzo piú tardi la maggior opera poetica fu di satira e lirica civile. L'arte, si sa, non vive solitaria, ma nasce e si nutre di larghi consensi ideali, di cui l'artefice è l'interprete e talvolta il rivelatore.

2. Dopo la morte del Bruno e del Campanella la specula-

zione filosofica del Rinascimento aveva avuto i suoi continuatori al di là delle Alpi. In Italia la scienza erasi ristretta all'investigazione del fatto fisico e all'investigazione del fatto storico. All'una Galileo aveva dato, strumento poderoso, il metodo sperimentale; dell'altra avevano additato le vie gli eruditi dell'estremo Cinquecento. Gli studi scientifici.

Dalle opere del Maestro, cercate con istudio assiduo e con grande amore, dalle opere e dalle labbra dei discepoli, che avevano avuto la ventura di udire il suono di quella voce venerata (pag. 55), per lunga e ininterrotta successione di seguaci, la tradizione galileiana scese e si diffuse nel tempo e nello spazio, come fiume regale che sparge i benefici delle sue acque dovunque se ne conducano le ramificazioni. Tradizione di severità scientifica nell'osservare e nel dedurre, e insieme di perspicuo nitore nell'esposizione, essa varcò prontamente i confini della fisica propriamente detta e portò la fiaccola d'una vita novella quasi in ogni ramo dello scibile. I seguaci di Galileo.

Il Redi (vedi pag. 71), osservatore e sperimentatore oculato e diligente, compí preziose indagini sul veleno delle vipere, sulla generazione degli insetti, sugli animali parassiti e su altri argomenti di fisiologia, di zoologia, di medicina, esponendone i risultamenti in quella sua prosa salda, limpida, arguta, che lo pone come scrittore assai presso al grande Pisano. F. Redi.

Frattanto l'Accademia del Cimento (pag. 17), di cui il Redi faceva parte e che annoverava tra' suoi fondatori il Viviani, l'ultimo dei discepoli di Galileo, si studiava « provando e riprovando » (questa era la sua impresa) di penetrare sempre piú addentro nei segreti del mondo fisico; e Lorenzo Magalotti (1637–1712), che n'era segretario, discorreva i procedimenti e i frutti di quegli studi ne' suoi stupendi *Saggi di naturali esperienze*. Quivi e piú nelle *Lettere familiari* contro gli atei, il Magalotti tratta la lingua e lo stile con piú liberi criteri che non usasse il suo tempo, e con scioltezza tutta moderna. Spirito versatile, nudrito di cultura svariata e temprato dai lunghi viaggi in Italia e all'estero a una non comune larghezza d'idee, egli annunzia quel singolar tipo di gentiluomo enciclopedico, scienziato, filosofo, poeta, che prevarrà nel secolo XVIII. L'accademia del Cimento. L. Magalotti.

Anatomia e fisiologia.

3. Per mezzo al Castelli e a Giannalfonso Borelli, matematico napoletano, la luce del metodo galileiano illuminò le ricerche anatomiche e fisiologiche di Marcello Malpighi (1628-94) e del suo discepolo Antonio Vallisnieri (1661-1730), dando avviamento a una scuola, che s'abbellí poi del gran nome di Giambattista Morgagni da Forlí (1682-1771), rinnovatore della medicina e principe degli anátomici del suo tempo. Similmente negli ultimi decenni del Seicento e per tutto il secolo successivo la matematica, l'astronomia, la fisica, l'idraulica, la chimica, la botanica, la zoologia ebbero in Italia cultori numerosi, che con piú o meno di vigore intellettuale, con maggiore o minore importanza e novità di trovati, cooperarono agli avanzamenti e non di rado alla divulgazione della scienza.

L. Spallanzani.

Fisiologo e naturalista veramente insigne fu Lazzaro Spallanzani (1729-99), nativo di Scandiano. Colle sue ricerche sperimentali intorno alla circolazione del sangue, alla digestione e alla riproduzione egli inaugurò una nuova era nello studio della vita animale, laddove nelle relazioni de' suoi viaggi scientifici in Oriente, sulle coste del Mediterraneo e dell'Adriatico e nelle due Sicilie, raccolse ed espose in forma vivace e perspicua una copiosa messe d'osservazioni acute ed esatte sulla costituzione dei terreni, sulla flora, sulla fauna, sui fenomeni atmosferici e tellurici, sui monumenti, sui costumi degli abitanti. Professore nello Studio pavese, lo Spallanzani ebbe collega il comasco Alessandro Volta (1745-1827), cui la genialità delle esperienze, la logica dirittura delle induzioni e la sagacia interpretativa dei fenomeni fanno degno d'essere paragonato a Galileo. Le mirabili qualità del suo genio si manifestano in tutti i suoi lavori, ma segnatamente in quelle ricerche sull'elettricità di contatto, ch'ebbero origine dalle esperienze del Galvani sulle rane e che il Volta coronò gloriosamente coll'invenzione della pila (1800).

A. Volta.

La storiografia nella seconda metà del Seicento.

4. Dopo le opere del Sarpi, del Bentivoglio, del Davila, del Pallavicino, da noi rammentate nel terzo capitolo, la storiografia di stampo classico andò a morir tristemente nelle narrazioni sciatte e malfide d'alcuni avventurieri, che facevano mercato della propria coscienza, e nelle artificiose ele-

ganze del padre Daniello Bartoli. Questo gesuita ferrarese (1608-85) trattò la *Storia* delle missioni de' suoi confratelli nelle Indie Orientali, nel Giappone, nella Cina e delle cose compiute dall'Ordine in Inghilterra e in Italia, come un'occasione o un pretesto a sfoggiare grande abilità descrittiva, profonda conoscenza di tutti i vezzi e di tutte le grazie della lingua, consumata perizia nell'arte dello scrivere. All' economia generale del racconto e all'attendibilità delle notizie egli non bada; la materia non domina il suo pensiero, come non commuove mai il suo cuore; per lui la forma è tutto, la sostanza nulla. La stessa ricerca della bellezza formale e degli effetti stilistici trovi nelle sue opere morali e scientifiche, povere cose senza novità né vigore di concetti; mentre sono assai piú interessanti e talvolta gradevoli per certa arguta vivezza le sue scritture di materia rettorica e grammaticale *(L'uomo di lettere, Il torto e il diritto del non si può* e il *Trattato dell'ortografia italiana),* nelle quali il Bartoli diede prova di buon senso e di molta, fin troppa, libertà di giudizio, combattendo il gretto dogmatismo grammaticale. D. Bartoli.

In alcune biografie di tipo svetoniano volgari e latine si continuò bensí nel secolo XVII la bella tradizione del Giovio e del Vasari (vedi vol. II, pp. 244, 248); ma in complesso può dirsi che la storia erudita, di cui vedemmo gli inizi al cadere del Cinquecento (vol. II, p. 247), venne allora prendendo il posto delle larghe e solenni narrazioni classicheggianti. I documenti e le notizie concernenti la storia antica e moderna della Chiesa e dell' Italia in generale, o piú di spesso la storia di singole diocesi e pievanie, di singole città e regioni, di corporazioni religiose e d'accademie, si ricercarono con cura indefessa e si pubblicarono in raccolte dense di preziosa dottrina o in compilazioni presuntuose, ma scarse di vero valore sostanziale. Ampi e diligenti repertori bibliografici, cataloghi di biblioteche, edizioni d'antichi testi prepararono materiali copiosi alla storia letteraria. E fra tanta avidità di cognizioni storiche positive si moltiplicarono quegli eruditi — stirpe modesta e benemerita scesa da un ceppo radicato nel secolo XVI — che sulle schede ammonticchiate nel chiuso dei loro studi adunavano, e colle lettere La storia erudita.

private spargevano tesori di scienza, ma non vollero o non seppero ridurli a organica unità in opere degne d'onorata menzione.

La storia erudita nel sec. XVIII.

5. Tale avviamento degli studi storici, fattosi nel secolo XVII sempre piú generale ed intenso, trionfò, recando frutti perennemente utili alla scienza, nel secolo XVIII, che è, rispetto all'età moderna, ciò che il XV rispetto al Rinascimento. Secoli d'erudizione entrambi; esclusivo questo nel suo classicismo, piú comprensivo quello nell'universalità della sua cultura; secoli di critica entrambi, intenti l'uno a discutere e interpretare giudiziosamente il materiale storico e letterario trasmessogli dal medio evo o di fresco dissepolto; l'altro a vagliare e ordinare il materiale storico che aveva redato dal Seicento o che veniva esso stesso scoprendo. Infatti la maggiore finezza della critica e i concetti metodici piú larghi e sicuri sono appunto i caratteri che distinguono l'erudizione storica del Settecento da quella del secolo precedente.

Allora, nel Settecento, gli studi si volsero di preferenza al medio evo; le ricerche nelle biblioteche, negli archivi, nei musei continuarono con rinnovato ardore e con piú lieta fortuna; i documenti furono non soltanto messi in luce con cautele e diligenze nuove, ma analizzati, paragonati, discussi; le raccolte di testi furono ordinate con miglior senno; le monografie, le dissertazioni, le memorie si moltiplicarono incessantemente, e sulla base di lunghi lavori analitici sorsero vaste composizioni erudite. Non v'è quasi città di qualche importanza che non abbia avuto allora chi ne indagasse le vicende o s'industriasse a chiarire qualche punto oscuro della sua storia; quasi non v'è aspetto della vita medievale che non abbia avuto allora i suoi illustratori.

In siffatte opere l'arida semplicità dello stile ben s'addice alla natura della materia; ma spiacciono certe fogge accademiche e talvolta l'incuria d'ogni eleganza e perfino della correttezza. Vi si desidererebbe altresí un'indagine piú profonda delle intime ragioni e dei nessi dei fatti. Tuttavia vi si deve quasi sempre ammirare il rigore del metodo inquisitivo, l'acume della critica, la vastità della dottrina. E se

nella maggior parte dei casi non s'ha ancora la storia, intendo una narrazione dominata e unificata da un pensiero originale, ciò in fine torna ad onore di quei pazienti lavoratori, ch'ebbero la coscienza della necessità d'un'analisi diligente e minuta e s'accontentarono d'approntare alla storia materiali di granitica saldezza. Dalle opere loro, che pubblicate in volumi speciali o in raccolte periodiche, formano una ricca biblioteca, esce pure un ammaestramento morale; poiché esse ci mostrano quanto potesse una pura idealità in quelle menti, che da altro non erano stimolate se non dal culto del vero e dall'amore disinteressato del lavoro.

L. A. Muratori.

6. Gli eruditi del secolo XVIII sono legione; ma qui non occorre discorrerne partitamente. Basterà dire di Lodovico Antonio Muratori e di Girolamo Tiraboschi, le cui opere principali eccellono, rispettivamente nei domini della storia civile e della letteraria, per bontà di metodo e per vastità di disegno.

Spirito intemerato, sinceramente religioso, sensibile ai dolori dei miseri, fervido d'amore per la patria italiana, il Muratori ci si presenta come una figura nobilissima non pur di scienziato ma d'uomo e di sacerdote cristiano. Nacque a Vignola nel 1672 di poveri genitori, e fatti gli studi là stesso e nella vicina Modena, fu per cinque anni (1695–1700) dottore e prefetto dell'Ambrosiana (vedi pag. 16), e poi bibliotecario e archivista della corte Estense fino alla sua morte, nel 1750. Quasi in ogni territorio dell'umano sapere egli esercitò la sua attività prodigiosa: nella filosofia, nell'estetica, nella teologia, nelle scienze economiche e sociali, nella politica, nella giurisprudenza, nell'igiene, nella pedagogia, dovunque recando i tesori della sua molteplice cultura e, ciò che più monta, la serenità del suo spirito positivo, ben equilibrato, alieno da ogni sottigliezza e da formole teoriche. Queste qualità intellettuali rifulgono nei lavori storici, che furono la sua principale occupazione e son la sua gloria.

La contesa sorta nel 1708 fra la Casa d'Este e la Santa Sede per il possesso di Comacchio, lo condusse a scrivere una serie di dissertazioni erudite, le *Antichità Estensi* (I parte, 1717; II, 1740), opera poderosa, per la quale raccolse,

nei viaggi a bella posta intrapresi, gran copia di diplomi imperiali, di bolle pontificie, di carte notarili, di sentenze giudiziarie, intessendone con critica guardinga e sagace, con ordine sapiente, con irreprensibile esattezza di notizie e di riferimenti, una vigorosa difesa dei diritti de' suoi principi. Frattanto il Muratori assorgeva a intenti piú vasti, al concetto d'un'illustrazione piena e sincera dei tempi di mezzo, non ristretta alle memorie d'una famiglia o d'un municipio, ma comprendente la storia di tutta Italia; e fecondando una idea già balenata allo Zeno, maturava e cominciava a colorire il disegno dei *Rerum Italicarum Scriptores*. Eccitatore, colla parola convinta e coll'esempio, d'altre attività, egli ebbe a cooperatori nell'impresa gigantesca non pure studiosi di quasi ogni parte d'Italia, ma pontefici, re e principi, che apersero i loro archivi alle ricerche di lui e de' suoi corrispondenti. A Milano si formò una società di nobili e d'eruditi detta la Società Palatina, che splendidamente liberale, apprestò i mezzi per la pubblicazione; e nel 1723 vide la luce il primo di quei ventotto maestosi volumi *in folio*, pei quali si distende la storia d'Italia dal sesto secolo al sedicesimo. Il XXVII volume uscí nel 1738; postuma, nel 1751, una specie d'appendice, che costituisce l'ultimo volume.

I *Rerum Italicarum Scriptores* sono una raccolta amplissima di cronache, canti, poemi, epistole, iscrizioni, editti, leggi, di tutte insomma le memorie di quell'età, bene ordinate e corredate di prefazioni, di dichiarazioni, di note. Gli avanzamenti del metodo, le nuove esigenze della critica storica, il piú libero uso oggi concesso delle biblioteche e degli archivi hanno mostrato le imperfezioni e spesso l'insufficienza delle edizioni muratoriane; ma al grande modenese rimane sempre il merito « di avere con dottrina vastissima e con scrupolosa diligenza condotto a compimento la prima e finora unica raccolta sistematica di tutte le fonti storiche d'una nazione »; merito eccelso, massime ove si pensi che solo grandi società ed istituti posero mano piú tardi e ancor oggi danno opera a simili imprese.

Mentre il Muratori, lottando con pertinacia invitta contro gelosie, sospetti, difficoltà materiali, riduceva in porto quella

sua nave superba, egli apprestava e dal 1738 al '43 faceva stampare pei tipi della Società Palatina i sei volumi delle latine *Antiquitates italicae medii aevi,* mirabile ricostruzione, fondata sur un'immensa mole di documenti narrativi e diplomatici, della vita italiana ne' suoi aspetti piú vari. Poscia per collegare in un tutto organico i fatti che in quasi mezzo secolo d'assiduo lavoro analitico era venuto appurando, s'accinse a scrivere in italiano gli *Annali d'Italia* e li condusse dal principio dell'èra nostra sino al 1749. Fedele al suo metodo rigidamente obbiettivo, e ligio alla partizione cronologica adottata, quivi egli non tenta quelle larghe e vive rappresentazioni del passato che sono di necessità — e di qui nascono i loro pregi o i loro difetti — personali interpretazioni dei fatti; cura soltanto il vero accertato o accertabile, di cui sa con opportuna scelta di particolari ritrarre il colorito storico; e giudica d'uomini e di cose con piena e coraggiosa indipendenza. Il suo stile, semplice e naturale, diviene talvolta troppo umile e familiare, ma tal altra ha vera forza rappresentativa e vivezze ed arguzie onde traspare il sentimento dello scrittore.

Molti altri lavori storici — dissertazioni, edizioni di testi, vite di modenesi illustri, ecc. — uscirono dalla penna infaticabile del Muratori; ma specialmente per quelli che qui abbiamo ricordato, lo storico modenese « sopra gli altri come aquila vola ». Nel Quattrocento Flavio Biondo, e un secolo dopo, con maggiore finezza di criteri e di metodo, il Sigonio (vol. II, pagg. 13, 107) avevano iniziato gli studi sull'evo medio; opera del Muratori fu la piena rivendicazione di esso alla storia, opera non priva, per il tempo in che fu compiuta, neppur d'un alto significato morale. Grazie al Muratori infatti l'età della fede ardente e delle passioni eroiche si riaffacciò, come un rimprovero, all'età frivola e senza ideali, e l'Italia divisa poté nella ricomposta storia del suo passato rinnovare e rinvigorire la coscienza della sua individualità nazionale.

7. In quel fervore di studi di cui abbiamo poco fa tenuto discorso, anche la storia letteraria, regionale o generale, aveva avuto i suoi cultori; e primo Gian Mario Crescimbeni, cu- G. Tiraboschi.

stode d'Arcadia (vedi pag. 75), s'era provato a narrare le vicende di tutta un'ampia sezione della nostra letteratura nella *Istoria della volgar poesia* (1698), libro gremito di molta e peregrina erudizione, ma scarso di critica e disordinato. Altri, nella prima metà del Settecento, avevano mosso passi piú sicuri per la medesima via e composto opere di vasto disegno, variamente organate; mentre Apostolo Zeno, l'iniziatore della riforma melodrammatica, tutti aveva superato per la solidità della dottrina e la cosciente profondità della critica storica, nelle sue molte monografie spicciolate e nei preziosi supplementi a scritture bibliografiche e storiche del secolo precedente.

La messe di notizie in tal modo accumulatasi strinse a unità ed arricchí, mediante coscienziose indagini sue proprie, il gesuita bergamasco Girolamo Tiraboschi (1731-1794), professore d'eloquenza nel collegio di Brera e bibliotecario dal 1770 del duca Francesco III di Modena. La sua *Storia della letteratura italiana,* uscita a stampa primamente dal 1772 all'81 in tredici volumi, discorre, con opportune partizioni per tempi e per generi, l'origine e le vicende non pur delle lettere, ma delle scienze e delle arti in Italia, dalle età piú remote (comincia cogli Etruschi) fino all'anno 1700, formando una raccolta, fin qui insuperata, di fatti biografici e bibliografici, nella quale la ricca e ben elaborata dottrina s'accompagna ad un'accorta critica delle fonti e delle notizie, e la chiarezza dell'esposizione ci rende indulgenti verso i difetti dello stile, monotono e scolorito solitamente, goffo non di rado. Nel tratteggiare i generali andamenti della letteratura il Tiraboschi non è felice, sia perché il suo occhio non è fatto per dominare i grandi panorami storici e sia perché a lui, poco esperto delle letterature straniere, fa difetto il valido aiuto della comparazione. Nuoce ancora alla sua *Storia* la sproporzione fra certe ampie trattazioni consacrate ad autori e a questioni di secondaria importanza e il breve luogo dato a scrittori cospicui, e giustamente le si rimprovera la mancanza o l'ingenuità dei giudizi estetici. Ma codeste pecche, ancorché gravi, non scemano il pregio che ha quell'opera poderosa come ordinato archivio di docu-

menti, di cronologie, di notizie. Ad essa ancor oggi gli studiosi ricorrono con profitto e con piena fiducia.

8. Mentre il Muratori penetrava con passo cauto e sicuro nella selva intricata della storia medievale e radunava una moltitudine di particolari notizie sui fatti, Giambattista Vico, altissimo ingegno, ricercando l' universale andamento della società, creava la nuova filosofia della storia. Nel 1725 egli mise fuori e due volte ristampò, nel 1730 e nel 1744, con notevoli riforme i *Principii di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, fatidico libro in lingua italiana, dove egli raccolse la sintesi del suo pensiero, maturatosi nelle lunghe e severe meditazioni e già in parte esposto o accennato in precedenti scritture latine. G. B. Vico.

Nato nel 1668 e vissuto quasi sempre a Napoli, dove nel 1697 ottenne la cattedra di rettorica nell'Università, il Vico fu nella scienza un gran solitario. Platone e Tacito, Bacone e Ugo Grozio furono i suoi autori prediletti. La filosofia cartesiana, di fresco diffusasi a Napoli, per il rigore matematico de' suoi procedimenti, per il suo dispregio della tradizione storica, per la sua pretensione di derivare tutta la scienza dal pensiero individuale, non lo appagava. Egli mirava a congiungere le discipline storiche colle filosofiche e, in un'età in cui la speculazione tendeva a ribellarsi al passato, anelava a sprofondarsi in questo per meditarlo e comprenderlo in idea. Animata da questi propositi, la sua mente, della quale erano forze precipue le facoltà dell'intuire e del generalizzare, assurse alle dottrine della *Scienza nuova*.

9. Posta a base del suo discorso una serie di norme o *degnità*, desunte dalle proprietà generali della mente umana, dall'esperienza dei fatti piú noti, dall'osservazione di tempi, di luoghi e di costumi disparatissimi, il Vico ficca lo sguardo nelle età piú remote, e penetrando nello spirito degli scrittori, spiegando le loro quasi involontarie rivelazioni, spia nei miti, nelle tradizioni, nelle leggi, nella lingua le tracce della origine e dei progressi dell'umano pensiero. Procedendo per questa via, egli perviene, nella seconda edizione del suo libro, ad una divisione della storia del genere umano in tre grandi periodi (degli dei, degli eroi e degli uomini), che, compiuto La *Scienza nuova*.

il loro *corso,* si ripeterebbero con perpetui *ricorsi,* e ferma così quella ch'ei dice « la storia ideale delle leggi eterne, sopra le quali corrono i fatti di tutte le nazioni ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini ».

Per causa delle condizioni della scienza al suo tempo e per l'indole stessa della sua cultura ristretta al mondo classico, specialmente romano, il Vico cadde in molti errori anche gravi, avventurò classificazioni molto ipotetiche e da indizi malcerti trasse audaci conclusioni, che oggi nessuno è disposto ad accogliere. Ciò non ostante il Vico grandeggia fra i contemporanei e fra i posteri per la sua alta genialità e per le idee feconde che lasciò in eredità alle generazioni avvenire. Egli per primo intuí e spiegò la differenza tra la poesia spontanea e la poesia d'arte riflessa, l'afforzarsi del raziocinio a danno della fantasia nelle età piú mature dell'uomo e dei popoli, e la somiglianza tra i fanciulli e gli uomini del mondo fanciullo; egli vide nei poemi omerici l'opera collettiva di molti cantori popolari e lo specchio dei costumi e del sentimento d'un'età semibarbara e fantasiosa; egli per primo si provò a trarre dallo studio delle antichissime tradizioni una storia critica dello stato, del diritto e del popolo di Roma; divinando, sí con queste e sí con altre intuïzioni e trattazioni, i concetti e i metodi della scienza moderna.

Scabra, involuta, scorretta, oscura è la prosa del Vico, eppure alta, immaginosa, potente; chi si fermi a meditarla sente di trovarsi dinanzi ad un grande intelletto, che si sforza d'esprimere gli ardui veri a lui primamente balenati e si dibatte fra il continuo rampollare di nuove idee e il progressivo perfezionarsi delle già conquistate, senza riuscire a liberarsi dalla confusione, ch'è insita nella concezione fondamentale dell'opera, tra la « storia ideale eterna », ch'è fuori dello spazio e del tempo, filosofia dello spirito, e la storia effettiva dell'umanità.

Solo nella seconda metà del secolo XVIII le idee del Vico cominciarono a diffondersi e fruttificare; i suoi coetanei non lo compresero. Carico di famiglia, egli visse povero col magro guadagno che gli dava l'insegnamento della rettorica, essendogli stata ricusata (1721) la cattedra di giurisprudenza,

cui a buon dritto aspirava. Nel 1735 fu eletto regio storiografo con un assegno annuo di cento ducati; ma non poté goderne a lungo, ché affranto da malattie e dall'età, morí al principio del 1744.

P. Giannone.

10. Il Vico, tutto assorto nella contemplazione d'un lontano passato e nella scoperta delle grandi leggi della storia, non destò i sospetti dell' Inquisizione, che pare non avvertisse la portata dei metodi e delle dottrine di lui; e fu lasciato vivere in pace. Non cosí il giureconsulto Pietro Giannone da Ischitella sul Gargano, che scomunicato per la pubblicazione della sua *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723), fuggí a Vienna, dove visse undici anni protetto dall'imperatore Carlo VI. Ma tornato in Italia nel 1734 colla vana speranza che la monarchia borbonica, salita con Carlo III al trono di Napoli, gli riaprisse le porte di questa città, dopo lunghe peregrinazioni fu fatto prigioniero a tradimento nei dominî del re di Sardegna (1736), e quantunque i suoi carcerieri con arti subdole e fallaci promesse gli strappassero solenne abiura de' suoi errori, egli non riebbe piú la libertà. Morí nella cittadella di Torino nel 1748 a settantadue anni.

La *Storia* del Giannone muove dall'età romana e scende, divisa in quaranta libri, fino al principio del secolo XVIII. Essa non tratta delle esteriori vicende del Regno; ma segue il variare degli istituti civili, della legislazione, delle costumanze, offrendo via via un quadro compiuto di « tutto ciò che alla forma del governo, cosí politico e temporale, come ecclesiastico e spiritual s'appartiene ». Il Giannone tien d'occhio soprattutto la lotta, che piú o meno aperta durava nel Reame da secoli, tra lo Stato e la Chiesa, e vigoroso difensore dell'autorità civile contro le ingerenze dei papi e dei vescovi nelle faccende temporali, studia e spiega storicamente l'origine di codesto prepotere della Chiesa. Incalzato dagli affari della sua professione forense, non ebbe l'agio di condurre a matura elaborazione la materia storica né di rilimare l'opera sua. Per non dire di qualche inesattezza o parzialità, spesso il Giannone non fa se non compilare, desumendo da altri scrittori intere pagine del suo racconto e de' suoi ragionamenti; e la forma stilistica, facile, pulita, talvolta maestosa

nei primi libri, diviene sempre più incondita e trasandata quanto più ci si avvicina agli ultimi. Ma i fatti che lo storico espone, vivono della vita del suo spirito, e una grande idea li stringe ad unità al di sopra di certe curiose contradizioni derivanti dalla varietà delle fonti e dalle condizioni stesse del pensiero d'allora; quell'idea di libertà e sovranità civile, della quale il Giannone s'era fatto propugnatore e fu martire. La persecuzione non lo intimorí, anzi accrebbe la sua audacia; tanto che nell'asilo di Vienna, oltre a minori operette, compose il *Triregno,* dove trattando con grande erudizione del regno terreno, del celeste e del papale — di qui il titolo — osò volgere le armi della ragione e della critica perfino contro il dogma cattolico.

Il movimento filosofico-politico

11. La critica del Muratori e de' suoi confratelli e seguaci, le geniali divinazioni del Vico, la sintesi forte e animosa del Giannone mostrano che anche fuori del dominio delle scienze naturali, il pensiero italiano si risollevava, nella prima metà del secolo XVIII, su dall'erudizione arida e farraginosa ai moti della vita. Le belle tradizioni instaurate dal Sigonio, dai filosofi della Rinascenza, dal Machiavelli, dal Sarpi, dal Boccalini e affievolitesi nel Seicento inoltrato, ripresero vigore, mentre ad alimentare e affrettare il corso del pensiero italiano vennero d'oltralpe il razionalismo dogmatico del Cartesio e del Leibnitz e le dottrine del Locke, il grande fondatore della critica della conoscenza. Cosí verso la metà del secolo l'Italia si trovò disposta ad accogliere, e nei quasi cinquant'anni di pace seguiti al trattato d'Aquisgrana, accolse con ardore intenso, quel movimento filosofico e riformatore che dalla Francia si propagava per tutta Europa.

in Francia,

Regnanti il decimoquinto e il decimosesto Luigi, i pensatori francesi presero ad assalire con critica nuova e audace le istituzioni tradizionali. In nome della legge di natura rivendicarono l'uguaglianza, la libertà, la fratellanza universale degli uomini contro la tirannide dei pregiudizi, dei vigenti ordini sociali e della legge scritta; combatterono l'intolleranza e il fanatismo, chiamando i dogmi dinanzi al tribunale della ragione e contrapponendo alle religioni positive la religione naturale; cercarono nella natura la base

della morale, e con più o men di baldanza e di severità scientifica propugnarono la necessità di riforme politiche, sociali, religiose ed economiche. Il motteggio arguto, ironico, malizioso e la grazia seducente del Voltaire (1694–1778), l'eloquenza calda, appassionata, poetica di Giangiacomo Rousseau (1712–78), la prosa lucida e scorrevole di Dionigi Diderot (1713–84), infine l'*Encyclopédie*, gigantesco dizionario di tutte le conoscenze umane — teologiche, filosofiche, morali, economiche, estetiche, storiche, tecniche — che il Diderot e Giovanni D'Alembert (1717–83), cooperante una schiera di valorosi scrittori, pubblicarono dal 1751 al '72, col preciso intento « di mutare il comun modo di pensare », propagarono largamente quelle idee in mezzo al pubblico, non pur tra la borghesia, che ne acquistava la coscienza de' suoi diritti, ma tra l'aristocrazia, di cui i novatori miravano a scalzare i secolari privilegi.

In Italia, dove il sensismo di Stefano Bonnot de Condillac, precettore del ducale infante di Parma (1758–68), era comunemente insegnato, dove il Voltaire e gli Enciclopedisti avevano numerosi ammiratori e seguaci, e i ventotto volumi *in folio* dell'*Enciclopedia* si ristamparono due volte (Lucca e Livorno) dal 1758 al '78, la filosofia umanitaria ed emancipatrice francese, associandosi alle tradizioni e adattandosi alle condizioni nostre, mosse gli scrittori a ideare e patrocinare teoricamente, e i principi a iniziare e attuare ogni maniera di riforme. Qui il moto, inteso non a scalzare sì ad esagerar la potenza del principato, si volse soprattutto a combattere i privilegi ecclesiastici e feudali per ridonare all'autorità laica la sua indipendenza e ravvalorarne l'azione nel campo politico, economico e pedagogico. L'ideale vagheggiato da Dante, dal Machiavelli, dal Sarpi, propugnato dal Muratori non ostante la sua reverenza alle Somme Chiavi, consacrato dal sacrificio del Giannone, divenne in parte realtà grazie alle speculazioni dei nuovi filosofi e alle riforme di Pier Leopoldo e di Giuseppe II. in Italia.

12. Frattanto la scienza scendeva dalle sue altezze superbe; le lettere, i dialoghi, i *saggi*, gli articoli, facili e piacevoli letture, prendevano, secondo gli esempi di Francia, il posto Divulgazione della scienza

dei trattati e delle dissertazioni, tramutando in moneta spicciola il tesoro delle nuove idee; onde il filosofare intorno alla morale, alla religione, alla costituzione e al governo degli stati divenne una moda, spesso un'affettazione di tutta la società colta, come il discorrere di matematica, di fisica, d'astronomia. Si formò così quello spirito filosofico e scientifico, enciclopedico e cosmopolitico, che è forse il più segnalato carattere intellettuale del secolo XVIII, e ch'ebbe molte varie manifestazioni nella letteratura e nella vita.

Gli avventurieri.

A codesto spirito del secolo s'informarono allora gli avventurieri, secondandolo, sfruttandolo, finendo talvolta coll'esserne la caricatura. Ad essi era patria e stanza il mondo e palestra d'ingegno tutto lo scibile, ad ora ad ora letterati, filosofi, poeti, scienziati, diplomatici, taumaturghi, ciurmatori, vagheggini; veri cavalieri d'industria, viventi alla giornata colle arti che suggeriva loro il momento. Di questo caratteristico tipo hai le incarnazioni più compiute nel siciliano Giuseppe Balsamo, conte di Cagliostro, che « col suo continuo nascondersi e trasmutarsi eccitò potentemente le fantasie de' contemporanei e dei posteri », e in Giacomo Casanova, veneziano, autore delle *Memorie* (in francese) della romanzesca sua vita, preziose per la storia aneddotica del Settecento.

Enciclopedisti italiani:

13. Di sullo sfondo storico che abbiamo qui brevemente tratteggiato, risaltano nella seconda metà di quel secolo alcuni fervidi pensatori, che agli enciclopedisti francesi fanno degno riscontro al di qua delle Alpi.

A. Genovesi.

Antonio Genovesi (1712-69), che primo in Europa tenne la cattedra d'economia politica, per lui fondata (1754) nello Studio di Napoli, propugnò nelle sue *Lezioni* l'istruzione del popolo e della donna, accennando ad assurgere al concetto della funzione educativa dello Stato, esaltò il lavoro, raccomandò insistentemente l'agricoltura come fonte di ricchezza pubblica e privata, sempre vigoroso ed esatto ne' suoi ragionamenti, pratico sempre nelle sue dottrine, sempre infiammato di grande amore per la patria italiana. All'abate Ferdinando Galiani (1728-87), poeta, commediografo (vedi pag. 100), archeologo, diplomatico, economista, l'innata gaiezza — lo dissero un arlecchino colla testa del Machiavelli — non im-

F. Galiani.

pedí di trattare gravi argomenti con acume e dottrina nel libro *Della Moneta* e nei dialoghi sul commercio dei grani, scritti in francese a Parigi. Gaetano Filangeri (1752-88), ispirandosi alle teorie dei filosofi francesi, ma fecondandole di nuove idee, scrisse una famosa *Scienza della legislazione* con raro senso della realtà e con temperanza di giudizi. E' Francesco Mario Pagano (1748-99) svolse e applicò saviamente le dottrine vichiane ne' suoi *Saggi* di politica, d'estetica e di diritto criminale.

G. Filangeri.

M. Pagano.

Questi i piú cospicui rappresentanti della bella scuola filosofica, economica e giuridica, che segnò il risorgimento del pensiero italiano a Napoli e che nel '99 diede alla libertà un ardente propugnatore e un martire nel Pagano. Ma vivissima era l'attività delle menti anche in altre parti della penisola. A Roma, Niccolò Spedalieri nel trattato *De' diritti dell'uomo* (1791) formulava e ragionava la dottrina della sovranità popolare e a difesa dell'assolutismo papale tentava conciliare la rivoluzione colla religione, sostenendo esser questa la piú sicura custode dei diritti dell'uomo. Dallo Studio di Pavia uscivano ispirazioni e difese gagliarde delle riforme liberali del Granduca e di Giuseppe II; e sede piú d'ogni altra operosa di studi economici, filosofici, sociali era Milano, dove fra i molti cultori di codeste discipline primeggiarono Pietro Verri e Cesare Beccaria.

Il Verri, di stirpe nobile e antica (1728-97), volse il forte ingegno a promuovere il benessere de' suoi concittadini, sia criticando viete usanze, pregiudizi ed errori, sia disegnando e, negli alti offici che tenne, attuando ardite riforme, come l'abolizione della *ferma,* cioè dell'appalto di certe gravezze, dannoso alla pubblica economia. Molto meditò e molto scrisse, di filosofia, di storia, di pedagogia e soprattutto di finanza e di pubblica amministrazione, con aggiustatezza d'idee, con larga e sicura dottrina, con rettitudine immacolata. Alla dominazione straniera prestò lealmente i suoi servigi senza mai venir meno alla sua dignità d'uomo libero; e quantunque imbevuto di quel « cosmopolitismo » ch'era del suo secolo, pure con mirabile divinazione presagí non lontane le guerre delle nazioni e intravide le future sorti d'Italia.

P. Verri

Negli anni giovanili fu stretto al Verri in fraterna di-

C. Beccaria.

mestichezza dalla comunanza degl' ideali e degli studi. Cesare Beccaria (1738-94), anch'egli di famiglia patrizia, il quale fu esortato dall'amico a scrivere di materia criminale. Ne uscì nel 1764 l'immortale libretto *Dei delitti e delle pene*, dove il Beccaria con logica stringente e con calda eloquenza propugnò — né ciò fu senza effetti immediati nei codici degli stati civili — l'abolizione della tortura e dell'estremo supplizio. Quivi l'ispirazione viene dalle idee umanitarie francesi, come dalle teorie sensistiche del Condillac muovono le *Ricerche sulla natura dello stile,* colle quali il Beccaria si provò a dare alla dottrina stilistica un fondamento psicologico. Le pubblicò nel 1770; ma già cinque anni prima i concetti sostanziali dell'opera avevano dato argomento a un suo articolo inserito nel *Caffè,* che fu il primo giornale didascalico italiano.

La letteratura periodica.

14. La letteratura periodica, il giornale nel vero senso della parola, era nata intorno alla metà del secolo XVI con quegli « avvisi » scritti a mano, donde il Boccalini aveva tratto l'idea de' suoi *Ragguagli di Parnaso* (vedi pag. 57) e che vanno considerati come i primi esempi del giornale politico. Quando questo cominciò a valersi della stampa — e fu circa un secolo dopo — non tardò molto a sorgergli accanto il giornale erudito e accademico, che seguendo il molteplice avviamento della cultura, accoglieva sunti e ragguagli d'opere italiane e straniere, poetiche, storiche, archeologiche, filologiche, scientifiche, e non di rado anche memorie originali spettanti alle stesse svariatissime discipline. Tale è il carattere del *Giornale dei letterati d'Italia,* cui per la bontà e la ricchezza degli « estratti », per la temperanza dei giudizi e per la compostezza del dettato spetta, specialmente se si guardi agli anni dal 1710 al 1718, in cui lo diresse Apostolo Zeno, il primo luogo tra gli infiniti periodici dello stesso genere pullulati in Italia dagli ultimi decenni del secolo XVII alla fine del XVIII.

Il *Caffè.*

Codesto giornalismo d'informazione erudita rappresentava nella letteratura periodica l'aspetto più severo delle scienze storiche, matematiche, fisiche; ma non poteva appagare il nuovo spirito filosofico, né corrispondeva agl'intenti di di-

vulgazione della scienza e di pratica utilità, che, come sappiamo, agitavano nella seconda metà del secolo le menti piú illuminate. Il disegno d'un giornale che appunto servisse a questi fini, s'affacciò a un'eletta schiera di giovani, che dal 1761 soleva radunarsi a conversazioni e discussioni geniali nelle stanze di Pietro Verri. Erano spiriti ribelli alle idee tradizionali, nudriti di scienza francese, infiammati d'amore per le idealità umanitarie, « buoni cosmopoliti »; la compagnia si chiamava Accademia dei Pugni, quasi ad affermazione del suo umor battagliero; e i soci prendevano i loro appellativi da personaggi della storia romana. Nel 1764, al principio di giugno, questa singolare congrega, che faceva contrasto alle solite accademie scioperate, cominciò a pubblicare il suo giornale, *Il Caffè*, e seguitò per due anni in punto, tre volte il mese. Il Verri fu l'anima e la guida dell'impresa.

I Soci dei Pugni si proposero in sulle prime d'imitare un celebre giornale inglese moraleggiante, lo *Spectator* di Giuseppe Addison (1710–12); ma in realtà non ne tolsero se non qualche artificio, qualche argomento e l'idea di certa esteriore finzione che avrebbe dovuto stringere ad unità tutti gli articoli. Nel resto seguirono liberamente la via che le circostanze e i fini a loro additavano. Gli articoli del *Caffè* sono stesi per lo piú in forma di ragionamenti didascalici, facili, chiari, briosi, e trattano di materie disparatissime, di legislazione economica, di morale, di psicologia, di letteratura, d'agronomia, di medicina, attenendosi sempre a soggetti d'utilità e d'interesse comune e attuale. Cosí l'enciclopedismo filosofico di quel tempo si rispecchiava nella stampa periodica e questa diveniva strumento ai fini dei novatori: estirpare i pregiudizi, le false opinioni e i vizi dominanti; diffondere « delle viste e dei lumi », che suscitassero nei lettori il fervore del pensiero; propugnare e rendere popolari idee di riforme profittevoli alla pubblica amministrazione.

La critica letteraria nel *Caffè*.

Accanto agli articoli diretti a questi fini morali e sociali, articoli dove di mezzo a molti concetti assennati e a molte proposte pratiche traspaiono le utopie e i paradossi dei filosofanti francesi, occupano poco meno d'una terza parte delle

due annate del *Caffè* gli articoli di critica letteraria. Quivi i Soci dei Pugni combattono un'accanita battaglia contro gli arcadi, i retori parolai, i grammatici cruscanti; ma nell'ardore della demolizione non sanno serbar la misura e confondendo il sano col guasto, trascorrono a giudizi strampalati e a dottrine riprovevoli. Tutta la nostra tradizione letteraria dal Boccaccio al Giambullari e al Gelli è fatta segno d'un insano disprezzo; l'imitazione pedantesca e le acciarpature erudite sono travolte in un'unica condanna insieme col ragionevole rispetto dell'antico e colle feconde indagini storiche ed archeologiche; al culto superstizioso della parola si contrappone la piú scapestrata licenza in materia di lingua. Il Verri e i suoi cooperatori volevano liberare la prosa italiana da quel fare accademico che l'aduggiva, darle spigliatezza e dilettevole agilità, piegare la lingua ai bisogni della nuova cultura; ed erano propositi savi. Ma per attuarli non occorreva rinunziare alla purezza della lingua italiana, come quegli animosi fecero e nella teoria e nella pratica, né usare quello stile infranciosato che toglie ogni garbo agli articoli dell'importante foglio milanese.

Stile e lingua nel sec. XVIII.

15. La sciatteria e la barbarie dello stile e della lingua non sono invero qualità peculiari del Verri, del Beccaria e dei loro soci; anzi inquinano quasi tutta la letteratura filosofica e filosofeggiante del secolo XVIII, sostituendosi all'agghindatura accademica e non di rado stringendosi con questa nel piú sgraziato connubio. Similmente le audaci dottrine letterarie difese dai compilatori del *Caffè* non hanno pregio d'originalità e di novità, se non in quanto sono esagerazioni di dottrine che allora avevano numerosi propugnatori e seguaci.

L'estetica e la critica letteraria.

L'estetica del Rinascimento aveva tenuto il campo, sappiamo (pag. 60), e ispirato i giudizi della critica letteraria per tutto il Seicento, né a rinnovare i fondamenti della scienza del bello erano valse in sul principio del secolo XVIII menti robuste come quelle di Gianvincenzo Gravina (da Roggiano in Calabria) e del Muratori. Il primo (1664–1718), giureconsulto profondo, legislatore d'Arcadia e poi Arcade ribelle, quantunque si proponesse di vendicare in libertà la poesia e di

trovare « i principî di pura e semplice ragione », dai quali dedurre le regole della poesia antica e moderna, ci appare tuttavia, e nella *Ragione poetica* (1708) e nel libro *Della tragedia*, irretito nei concetti tradizionali; e il Muratori nel trattato *Della perfetta poesia* (1706) non ci offre altro di nuovo che qualche acuta osservazione e qualche notevole dottrina spicciolata. Al solito il Vico ebbe intuizioni felicissime nel determinare la natura della poesia e i confini di questa e della scienza, onde gli fu dato vanto di creatore dell'estetica moderna; ma i suoi pensamenti rimasero anche in questa parte dello scibile per lungo tempo infecondi, né il Settecento italiano poté registrare teorici dell'arte veramente innovatori.

All'avvento di nuove dottrine estetiche preparò intanto le menti la critica letteraria, poiché quello spirito di rivolta che già vedemmo insinuarvisi nel corso del secolo precedente (pag. 60), attingendo vigore e fondamento di razionalità dalle riformatrici teorie filosofiche, produsse, in ispecie nella seconda metà del Settecento, fra contradizioni strane ed eccessi — quelli del *Caffè* non sono i soli —, concetti e giudizi che piú tardi conferirono alla caduta dei vieti principî tradizionali. La coscienza del decadimento e della vacuità della letteratura contemporanea s'andava facendo sempre piú acuta e piú generale, e con essa cresceva il desiderio d'un rinnovamento, che spezzati i vincoli in cui la superstiziosa venerazione del passato teneva il pensiero, creasse una letteratura piú sostanziosa, piú moderna, piú intimamente connessa colla vita.

Di tale rinnovamento nella materia e nei fini dell'arte si faceva appunto banditrice la critica, avversando pregiudizi inveterati e additando i difetti intrinseci delle vecchie e delle nuove opere letterarie. Quanto alla forma, si mantenevano ancora in credito, sorretti anche da influssi francesi, i severi canoni della poetica classica e i preconcetti del bello assoluto e della rigorosa distinzione dei generi. Ciò nondimeno qualche critico dei meglio veggenti riprendeva la lotta tassoniana contro la cieca adorazione degli antichi; discuteva e ripudiava le venerate regole aristoteliche; combatteva

l'uso del meraviglioso mitologico e dei soggetti o delle immagini tratte dalle favole e dalle storie antiche, perfino intravedeva la dottrina che la forma debba nascere dall'intimo della materia e non essere prestabilita e meccanicamente adattata all'opera d'arte.

Francesco Algarotti.

16. Primo o dei primi ad avviare la critica letteraria per un nuovo cammino fu il veneziano Francesco Algarotti (1712-64), uomo di varia, benché alquanto superficiale dottrina, nel quale s'impersonano felicemente le piú caratteristiche forme del pensiero italiano del Settecento. I molti viaggi in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Russia e l'assiduo commercio cogli stranieri — fu amico del Voltaire e del gran Federico di Prussia, col quale dimorò lungamente, ricevendone titolo di conte, di ciambellano e di cavaliere del merito — non raffreddarono in lui, anzi acuirono il sentimento dell'italianità, talché delle glorie scientifiche, letterarie e civili della patria l'Algarotti fu sempre zelantissimo difensore. Scrisse molto nei generi piú vari: *saggi* di letteratura, d'arte, di filosofia, di storia; *lettere* critiche, descrittive, politiche, tra le quali sono famose quelle *Sulla Russia* (1739); *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* o *Il Newtonianismo per le dame* (1737), dove seguendo esempi francesi, volle dar forma piana e gradevole agli ardui veri della scienza; tutto con francese scioltezza di stile, in lingua agile, se non pura. E qua di proposito, là per incidenza combatté le vanità accademiche e la pedantesca continuazione di certe forme e maniere letterarie non piú rispondenti al carattere della moderna civiltà, lamentò la mancanza d'una prosa viva e di libri accetti ai piú, e augurò, cercando co' suoi *versi sciolti* d'affrettare l'adempimento dell'augurio, che la stanca poesia del tempo si rinnovasse e l'Italia avesse il suo poeta filosofo.

Saverio Bettinelli.

17. Queste e altre simili idee riprese, esagerò e si studiò di rincalzare con temerarie audacie il gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808). La lunga vita, che in gran parte trascorse insegnando storia ed eloquenza in parecchie città dell'Italia superiore, lo serbò agli onori del regno napoleonico e insieme al dolore di veder, col mutare dei tempi, declinare la gran voga del suo nome. A' suoi bei dì le rela-

zioni con numerosi letterati italiani e stranieri, la festività della sua indole e la sua svariata fecondità di scrittore gli procurarono, nonostante l'avversione di taluni, abbondante messe di plauso e d'ammirazione. Prosatore non vigoroso né puro, ma facile, disinvolto, piacevole, grande ammiratore del Voltaire, cui nel 1758 visitò alle Délices presso Ginevra, il Bettinelli trattò con ispiriti e leggerezza volteriani, non di rado nell'agile forma della lettera, argomenti di storia, di filosofia, di rettorica, di morale, di critica, e piacque ai Settecentisti, imbevuti de' principî del cosiddetto « buon gusto », vaghi del semplice e del chiaro, contenti al mediocre. Poeta, compose rime spicciolate, epistole in sciolti, tragedie, poemetti di vario metro, fra i quali è degno di nota quello in ottave intitolato *Le raccolte* (1751) e foggiato sul *Lutrin* del Boileau.

Le *Lettere Virgiliane.*

Quivi l'intento precipuo del Bettinelli è di combattere l'usanza già da noi ricordata (pag. 80) delle raccolte di versi; ma già s'annuncia quella sua critica battagliera ed ebbra di mania demolitrice, della quale pubblicò il manifesto e il codice nelle *Lettere virgiliane* sullo scorcio del 1757. La finzione — Virgilio che dagli Elisi scrive dieci lettere all'Arcadia — scende per dritta linea dai ben noti *ragguagli* di Parnaso; il concetto fondamentale — muovere guerra al « troppo ostinato accecamento » verso gli antichi scrittori italiani e sollevare l'onore della poesia, ridotta ormai a un suono vano e ad un freddo ammasso di sentimenti e di parole — non è nuovo per quel tempo. Ma il Bettinelli sotto colore d'opporsi « al genio dell'imitazione », ripudia la più gran parte della nostra poesia, cominciando dalla *Divina Commedia.* Con irriverente baldanza egli assale il gran padre Dante, negandogli « buon gusto e discernimento dell'arte », deridendone le invenzioni, riprovando il titolo, la tessitura, lo stile del poema sacro, ch'egli chiama « un caos di confusione, un imbroglio non diffinibile ». Da questa condanna salva alcuni sparsi frammenti più eletti, tanti da formare, insieme raccolti, circa cinque canti, che soli ammette nella sua parca *Scelta de' poeti italiani,* proposta come esempio alla gioventù. Perché la sua sferza scende dal colosso ai minori e pochi

ne risparmia; di nessuno, tutte o tutte intere le opere. Sopra tutti vuole che regni il Petrarca; ma anch'egli deve essere ripurgato d'una terza parte delle sue rime e convenientemente annotato.

Le *Lettere Virgiliane*, messe a stampa anonime, levarono grande clamore, massime per l'inconsulta aggressione del sommo poeta. Molti gridarono allo scandalo, e nacquero polemiche lunghe e velenose. Ma l'ardito gesuita, forte del consenso del Voltaire e lieto di vedere i Soci dei Pugni continuare, alcuni anni dopo, la sua opera di critica demolizione, ravvalorò di nuovi argomenti i suoi intemperanti giudizi sulla passata e presente letteratura d'Italia, rincarò la dose degli insulti a Dante nelle *Lettere inglesi*, che videro la luce nove anni dopo le *Virgiliane*. Piú tardi però, mutevole com'era, egli avvertí i pericoli della sua critica e in un *Discorso sopra la poesia italiana* (1780) si fece paladino della tradizione nazionale letteraria e linguistica, disapprovando l'imitazione delle letterature straniere fattesi lugubri, sentimentali e aliene dalle regole classiche. Ma non si ricredette mai del suo giudizio intorno a Dante, anche se talvolta abbia finto ipocritamente di voler farne ammenda.

Alla critica del Bettinelli non si deve, per le sue pazze esagerazioni, disconoscere il merito d'alcuni giusti concetti e propositi, né quello d'aver tentato d'essere, sia pure in maniera vaga e paradossale, anche ricostruttiva. Il che provano per non dire d'alcune idee sparse qua e là, il *Codice nuovo del Parnaso italiano* accodato alle *Virgiliane* e quei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (sono del Frugoni, dell'Algarotti e suoi) che il Bettinelli pubblicò insieme colle lettere stesse e che dovevano esser esempio di poesia nobile, forte, filosofica. Ma nella sua base quella critica è uno strano miscuglio di ribellione e di pedanteria, perciocché mentre oppugna l'imitazione italiana, si mantiene ligia a quei rigidi canoni poetici, che, come dicemmo, signoreggiavano ancora le menti. Appunto in grazia di questi il Bettinelli ammirò la letteratura francese del gran secolo; appunto in nome di questi egli ebbe a sdegno la *Commedia*, che nata alle libere aure della civiltà medievale dalla spontanea e indissolubile

fusione del pensiero estetico e del pensiero morale d'un genio, si sottrae a tutti quei grami precetti formali.

La critica dantesca del Settecento.

18. Nessuno certo s'avvicinò a gran pezza al Bettinelli nella violenza dell'aggressione; ma nel secolo XVIII molti altri mossero al poema divino biasimi della stessa natura. Quantunque erronei, questi sono in generale ragionati e ben definiti, mentre le lodi, assai piú frequenti delle censure e spesso pronunziate dai detrattori medesimi, sono generiche, superficiali e spesso rivolte a ciò che in Dante poeta men è da pregiare, la molta dottrina. Gli è che i Settecentisti, per le condizioni del loro spirito, cosí profondamente diverse da quelle degli spiriti medievali, e per la loro cultura, figlia della cultura del Rinascimento, non furono in grado di comprendere l'anima e l'arte dell'Alighieri meglio che non l'avessero comprese i dantisti del Cinquecento. Penetrar veramente nelle intime ragioni di quell'arte fresca e giovanile seppe il Vico; dopo di lui sin verso la fine del secolo forse nessun altro, neppure Gaspare Gozzi, il piú illustre confutatore delle invettive bettinelliane.

La *Difesa di Dante* di Gaspare Gozzi.

Il suo *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante* o, piú brevemente, la sua *Difesa di Dante* (1758) è composta d'alcuni dialoghi e discorsi pieni di garbo e di brio, che s'immaginano tenuti da poeti e dotti antichi negli Elisi, e di là inviati, insieme con quattro lettere, allo stampatore veneziano Antonio Zatta da Anton Francesco Doni (vedi vol. II, pag. 268). Non vi mancano buone osservazioni sulla necessità di studiar Dante in relazione co' suoi tempi e la *Commedia* in relazione colle opere minori, sul significato delle allegorie, sulla soggettività del poema; ma la calda simpatia del Gozzi per Dante ha radice in quella fortunata agilità di spirito che gli consentiva di gustare il bello sotto tutte le forme, antiche e moderne, italiane e straniere, piuttosto che in una cosciente dottrina estetica. Il « punto di vista » da cui egli giudica, è pur sempre quello della poetica classica, entro alle cui strettoie si sforza di condurre il divino poema per purgarlo dalle censure del suo avversario. Pur non è dubbio che la *Difesa*, per il vivo amore del poeta, che ne traspira, e per la finezza con che vi sono lumeg-

giati i pregi dello stile e delle immagini, contribuí a quel rinnovamento del culto dantesco, che era allora già bene avviato e che non rimase, come vedremo, senza benefica azione sulla poesia dell'estremo Settecento.

Gaspare Gozzi.

19. Il conte Gaspare Gozzi, fratello dell'autore delle *Fiabe* (vedi pag. 103), nacque a Venezia nel 1713 d'una famiglia nella quale la letteratura era « una quasi epidemia ». Temperamento bonario, apatico, amante della quiete, egli sopportò rassegnato e senza tentare di rimediarvi seriamente le tristi condizioni familiari, consolandosi coll'innata lietezza di spirito e coll'arte. Nel 1738 sposò Luisa Bergalli, in Arcadia Irminda Partenide, che fu a torto incolpata d'avere accresciuto l'insanabile disordine della famiglia, mentre anzi ella s'affaticò invano a porvi riparo. Il buon Gaspare fu costretto a lavorare affannosamente per vivere, a schiccherare a furia sonetti, capitoli, versi sciolti, canzoni d'occasione per muovere la generosità dei protettori, e a tradurre, compilare, raffazzonare romanzi e commedie per librai e impresari. Un'impresa teatrale, da lui stesso tentata, aggiunse iattura a iattura (1758); e ben misero rincalzo fu lo stipendio di dieci scudi mensili che gli fu assegnato (1762) come a censor delle stampe.

Tutto assorto in quella faticosa operosità, il Gozzi pensò pure a sperimentare le pubblicazioni periodiche. Nel 1760 diede fuori a dispense il *Mondo morale*, tedioso romanzo etico-allegorico, cui intramezzano, tradotti, dialoghi lucianei e una tragedia del Klopstock, e che si finge letto nella Congrega dei Pellegrini. Frattanto (6 febbraio 1760-31 gennaio 1761) pubblicava anche, due volte per settimana, un vero giornale, la *Gazzetta veneta*, ricca di notizie e di annunzi, nobilitata e illeggiadrita da osservazioni morali e da novellette piacevoli, quali fantastiche e quali suggerite da fatterelli di cronaca cittadina bellamente inalzati a materia d'arte. In simil guisa il Goldoni aggirandosi per la Piazza e per le Mercerie, trovava il germe delle sue commedie.

L'Osservatore.

Poi, morta che fu la *Gazzetta*, il Gozzi fondò l'*Osservatore veneto* (4 febbraio 1761-30 gennaio 1762), che fu il primo giornale di costumi che uscisse in Italia. Piú simile allo *Spectator* che non sia il *Caffè*, per la forma e per il fine mo-

rale ed umano, esso è tutto intessuto di dialoghi, di lettere, di dissertazioncelle, di ritratti, di favole, di novelle, di facezie, di motti, talvolta semplicemente piacevoli, piú di spesso con un riposto significato educativo. Il Gozzi osserva il mondo e vi medita su o finge di riferire osservazioni e pensamenti altrui, sempre fine e arguto tuttoché non profondo. Sotto il velo di svariate allegorie — il che nuoce indubbiamente all'effetto artistico — ritrae con briosa eleganza scene, figure e consuetudini della vita veneziana, satireggiando con lepida urbanità l'ignoranza, il vizio, il fasto, le vanità della moda, certe costumanze grossolane o corruttrici e altresí la frivolezza e gli altri peccati della letteratura contemporanea. La sua satira non ha aculei che faccian sangue; egli nota e rivela i difetti umani, e passa via con un lieve sorriso sul labbro; cosí nell'*Osservatore*, cosí nei *Sermoni* in endecasillabi sciolti, di cui toccheremo piú innanzi, cosí in alcune rime tra ridenti e pungenti.

In mezzo al dilagare delle esotiche fogge della lingua e dello stile, il Gozzi tenne fede alla tradizione paesana, e massime nelle prose — oltre alle già ricordate ha *Lettere diverse* e *familiari*, novellette orientali, operette d'amministrazione scolastica e via dicendo — fu scrittore pieno di grazia e di leggiadria, semplice, schietto, evidente. Gli nuoce talvolta una cotale antiheggiante ricercatezza di parole, di frasi e di costrutti, nella quale si direbbe dia fuori il socio dei Granelleschi.

Incaricato nel 1774 di soprintendere alle pubbliche scuole di Padova e di proporne una riforma, il Gozzi d'allora in poi si trattenne colà a lunghi e frequenti soggiorni. Ora non piú la miseria, sí la cagionevole salute lo rattristava. Nel 1777 in un accesso di febbre tentò d'uccidersi gettandosi nel fiume. La procuratessa Caterina Dolfin Tron gli era prodiga di cure amorose, né gli mancavano i conforti dell'amicizia e della sua placida filosofia. Morta nel 1779 la Bergalli, egli sposò in seconde nozze la buona Sara Cénet, che gli fu pietosa infermiera negli ultimi anni e lo vide morire nel dicembre del 1786 a Padova.

G. Barotti.

20. Tiene del Gozzi e del Bettinelli insieme, e piú di que-

sto che di quello, Giuseppe Baretti, il maggior critico letterario del Settecento.

Nato a Torino nel 1719, il Baretti lasciò a sedici anni, per domestiche discordie, la casa paterna, e trasferitosi a Guastalla presso uno zio, vi ebbe la sua prima educazione letteraria. Vagò poi buon tempo per l'Italia superiore, occupato in offici diversi. A Venezia strinse amicizia coi Gozzi e fu ascritto ai Granelleschi (vedi pag. 106). A Milano, ove dimorò per circa tre anni dal 1740, frequentò le adunanze di casa Imbonati, proprio sul punto che esse diventavano, per opera del conte Giuseppe Maria, l'Accademia dei Trasformati, compagna alla veneziana, ma con maggiore larghezza di criteri e d'intenti, nella difesa del toscanesimo. A Torino, dove tornò per la terza volta verso la fine del 1748, combatté acerbamente — e fu la seconda battaglia della sua penna — l'erudita scioperataggine d'un professore di quell'Università. Quando nel 1751 partí per l'Inghilterra, il Baretti aveva già recato il tributo della sua Musa a piú di una delle famigerate raccolte di versi; aveva pubblicato un volume di rime bernesche e traduzioni da Ovidio e dal Corneille, e dimostrato nelle scritture polemiche il suo umore battagliero e mordace. Nella sua mente avevano già posto radice le idee critiche che non tarderanno a maturare.

I nove anni (1751-60) che passò a Londra, come addetto alla direzione del teatro italiano, insegnando la nostra lingua e pubblicando in inglese libri e opuscoli diretti a diffondere fra gli stranieri la conoscenza della nostra letteratura, ebbero importanza decisiva nello svolgimento del suo spirito. Ivi egli s'acquistò l'amicizia e la stima d'uomini cospicui nella letteratura e nella politica; ivi imparò a conoscere e ammirare la grande e sostanziosa letteratura della nazione che lo ospitava e n'ebbe profittevoli ammaestramenti; ivi sentí piú vivamente, per il contrasto, la miseria delle inezie canore di cui si compiaceva l'Italia, e insieme gli si rinfocolò nel cuore l'amor della patria lontana, che voleva vedere moralmente rigenerata e che difese nelle sue glorie letterarie contro le censure del Voltaire, come poi contro quelle d'altri stranieri.

Nel 1760 ritornò a Torino, dopo aver visitato il Portogallo, la Spagna e la Francia in un viaggio di cui stese la relazione nelle *Lettere familiari ai fratelli*, vivaci e rapidi quadri di paesi e di costumi, intramezzati da riflessioni di vario genere, anche letterarie. Riuscita vana la sua speranza d'ottenere un ufficio a Milano, pose stanza a Venezia, e quivi dal primo ottobre nel 1763 al 15 settembre del '64 venne pubblicando, due volte il mese, la *Frusta letteraria* sotto il nome d'Aristarco Scannabue, col proposito di scuotere la letteratura dal suo vergognoso torpore, menando senza carità rabbiosamente la metaforica frusta addosso a ogni maniera di cattivi scrittori. Dei frustati alcuni levarono alte strida, e il governo veneto, col pretesto d'un articolo dov'erano severamente giudicate le rime del Bembo, soppresse il periodico dopo il XXV numero. Il Baretti riparò ad Ancona e vi si tenne nascosto, dando fuori alcuni altri fogli in continuazione della *Frusta*. Nel 1765 tornò a Londra, di dove non si mosse piú, se non per qualche viaggio in Francia, nelle Fiandre, in Ispagna e per un breve soggiorno in Italia (1770). Colà riprese la sua vita laboriosa; fu segretario all'Accademia reale di belle arti per la corrispondenza straniera; ribatté in un opuscolo francese (1777) le dissennate censure mosse dal Voltaire allo Shakespeare e apprestò numerose altre pubblicazioni di diversa natura. A Londra morí nel 1789.

21. La critica del Baretti non muove da un solido e coerente sistema di principî estetici, né ha un largo fondamento di dottrina; è critica essenzialmente soggettiva, condotta alla stregua del giudizio o, meglio, delle impressioni individuali dello scrittore. Ora, se si consideri il carattere impetuoso, risoluto, audace di lui, la sua fede incondizionata nella giustezza delle proprie idee, la non mediocre presunzione e l'insaziabile sete d'indipendenza, non potrà far meraviglia che quella critica manchi spesso di ponderazione e di misura sí nel biasimo e sí nella lode e cada talvolta in contradizioni e incongruenze stranissime. Ma il Baretti è pur fornito di grande acume nel discernere, di prontezza mirabile nell'intuire e d'un assai retto criterio, ond'è che in

La critica del Baretti.

generale coglie giusto e la sua opera riesce ad un vero e sano rinnovamento della critica letteraria.

L'Arcadia colle sue frivolezze, « letteraria fanciullaggine », i petrarchisti e gli altri vuoti ripetitori di concetti e parole altrui, gli antiquari « balordi e facchineschi », sono colpiti dalle canzonature, dai sarcasmi, dalle frustate d'Aristarco. Egli vuole una letteratura fondata sull'osservazione della realtà, utile alla vita, nutrita di cose, e in ciò s'accorda cogli scrittori del *Caffè*, col Bettinelli e con altri suoi coetanei. Ma nemico acerbo dei tanti Goti e Vandali venuti a « vituperare e imbarbarire il nostro bellissimo e gloriosissimo stivale », geloso, come il Gozzi, della toscana purezza della lingua, perseguita e i soci dei Pugni e il gesuita mantovano, cui pure s'accosta nel condannare gran parte della nostra antica letteratura e perfino nel giudizio sulla *Divina Commedia*. Curioso giudizio in un uomo che aveva tanto senno da proclamare, a difesa dello Shakespeare, la libertà dell'arte e la necessità, per chi voglia intendere il grande tragico, di studiare i costumi, la lingua, il carattere del suo tempo; da enunciare insomma idee che sono fondamento alla retta intelligenza del capolavoro dantesco. Del pari egli, che è avverso alle maschere comiche, polemizza — e ciò gli fa torto — soprattutto in nome della morale e della lingua, contro il Goldoni, mentre esalta le *Fiabe* di Carlo Gozzi. Nelle dispute intorno alla rima prende le parti di questa e si scaglia contro i « versisciolti », non sí ciecamente però che non abbassi le armi quando gli sciolti del Parini gli offrono il primo esempio d'una poesia forte e concettosa.

La prosa del Baretti.

Al Baretti sta a cuore specialmente la riforma dello stile prosastico. Perciò combatte gli artifici, le contorsioni, le agghindature care a' suoi coetanei; ripudia l'imitazione degli antichi; vuole che da questi s'apprenda solo la schiettezza del fraseggiare e il senso « dell'indole o genio della lingua »; e precorrendo idee che a' dí nostri parvero nuove, raccomanda spontaneità e naturalezza. Nella pratica il Baretti attua i suoi precetti ed è scrittore vario, agile, spigliato, non ostante qualche affettazione di toscanità e di classicismo. La sua prosa è piena di locuzioni energiche, perfino violente o volgari, e di acri

ironie; ha ripetizioni volute, parole di nuovo conio, sprezzature non sempre lodevoli; nella polemica, scorre impetuosa come il carattere del suo autore, soda e robusta come le convinzioni di lui; nelle descrizioni, ha una chiarezza e un'efficacia pittoriche degne d'esser proposte a modello. Col Baretti s'inizia veramente la prosa moderna.

Lo spirito filosofico nella storiografia.

22. Lo spirito filosofico volteriano, che nel secolo XVIII dominava e reggeva, come s'è visto, l'attività del pensiero sommettendo tutto ad esame e a leggi razionali, e di cui piú d'un segno è pur nella critica del Baretti, quello spirito penetrò allora anche nella storiografia e nella dottrina della lingua.

Gli storici eruditi avevano dissepolto gran copia di documenti, accertato innumerevoli notizie, raccolto un cumulo di fatti spicciolati. I cosiddetti storici filosofi vollero invece abbracciare i fatti nel loro complesso per giudicarli alla stregua della dottrina razionalistica, per trarne ammaestramenti e soprattutto per dimostrare il progresso dell'umanità, liberatasi in quel « secolo dei lumi » dai pregiudizi, sottrattasi al giogo dell'autorità, devota alla Ragione. Quel che il Giannone aveva fatto in servigio d'un'idea politica, parve doversi fare con intenti e criteri piú larghi. E anche in questo caso l'esempio veniva di Francia colle opere storiche del Voltaire.

Saverio Bettinelli.

Con questi propositi e secondo questi esemplari il Bettinelli nel *Risorgimento d' Italia dopo il Mille* (1773), l' opera sua meglio pensata e di piú durevole valore, delineò a grandi tratti un quadro generale della vita italiana coll'intento di « seguire filosofando la traccia de' costumi e le vicende delle arti, della politica, della religione » e di mostrare « da quali tenebre, da qual fierezza, da quale ignavia » fossero gli Italiani pervenuti ai tempi moderni « illuminati, urbani, operosi ».

C. Denina.

Del pari l'abate Carlo Denina da Revello in quel di Saluzzo mise insieme molte vaste compilazioni storiche durante tutta la lunga e fortunosa sua vita (1731-1813), trascorsa parte in Piemonte, parte a Berlino, parte a Parigi. Per la sua irrequietezza e per il cosmopolitismo delle sue opinioni egli ha un po' l'aria dell'avventuriero: come storico, è troppo spesso un frettoloso acciarpatore di materiali, conditi da un buon pizzico d'idee oltramontane ed esposti in

forma franceseggiante. Ma la sua opera principale, *Le Rivoluzioni d'Italia* (1769-70), ristampata piú volte e tradotta in tutte le lingue, non è indegna di onorevole ricordo almeno per il suo vasto disegno e per la grande fortuna di cui godette. Il Denina colla scorta di fonti ben note, vi narra la storia d'Italia dai tempi piú antichi alla pace di Utrecht, tratteggiando con rapidità gli avviamenti diversi e i mutamenti del sentimento pubblico, dei governi, dei costumi e le vicende delle arti, dell'industria, dei commerci, e rappresentando il grande moto politico, economico, intellettuale dei Comuni come una risurrezione dell'antico spirito romano tornato cosí a operare nella storia fino all'età moderna.

Dispute sulla lingua nel sec. XVII

23. Le dispute intorno alla lingua, cominciate, sappiamo (vol. II, pag. 110 sgg.), nel secolo XVI, continuarono nei due secoli successivi, e s'aggirarono specialmente intorno al *Vocabolario* che la Crusca mise a stampa nel 1612 e andò rifacendo nelle edizioni del 1623, del 1691 e del 1729-38. Ligia alle idee del Salviati (vol. II, pag. 272), l'Accademia raccoglieva il materiale lessicografico da una scelta di scrittori o *testi di lingua*, toscani i piú e del Trecento, facendo scarsa parte ai moderni e scarsissima all'uso dei parlanti. Perciò e per la qualità di molti fra gli autori canonizzati, il Vocabolario era venuto a riempirsi di voci o arcaiche o gallicizzanti o rimaste dialettali, laddove vi mancavano parole necessarie a chi volesse scrivere di cose moderne. Queste mancanze mettevano in imbarazzo gli scrittori desiderosi di serbare la purità della lingua e fomentavano per reazione la licenza dei ribelli. La Crusca fu assalita come rocca della toscanità da chi seguiva le idee trissiniane, e come colpevole d'isterilire la lingua e d'inquinarla colle reliquie della rozza antichità da chi avrebbe desiderato piú giudiziosa la scelta delle parole, piú larga quella degli scrittori e meglio riconosciuta l'importanza dell'uso. Altri la difesero; mentre alla causa della fiorentinità recavano nuovo rincalzo opere come la grammatica di Benedetto Buonmattei (1623) e le *Osservazioni* di Marcantonio Mambelli detto Cinonio (1644).

e nel XVIII.

Dalla violenta aggressione (1717) di Girolamo Gigli, campione dell'antagonismo senese, la Crusca uscí vittoriosa per

le armi della Chiesa e del Granduca. Ma gli avversari dell'Accademia andarono rapidamente moltiplicandosi nel secolo XVIII coll'acuirsi dello spirito critico e col diffondersi delle nuove idee; e in codesta avversione si trovarono concordi, sia pure per motivi diversi, fautori della pura toscanità come il Baretti, e scapestrati della lingua, come i Soci dei Pugni. Alla Crusca per vero non si poteva contestare il merito d'aver raccolto « un corpo considerevole di linguaggio toscano », che nelle varie edizioni del Vocabolario essa era venuta di mano in mano arricchendo. Sennonché quel corpo non bastava al bisogno del risorgente pensiero, né l'Accademia era disposta a cedere ai tempi; così che molti giudicarono miglior partito rompere la soggezione e rinunciare ad ogni purezza di lingua. Come trionfasse il francesismo nella letteratura filosofica, economica, storica della seconda metà di quel secolo, ci accadde già di ripeter piú volte.

M. Cesarotti

24. Critico e legislatore di questa corruzione gallicizzante fu Melchiorre Cesarotti padovano (1730-1808), lettore di greco ed ebraico nel patrio Studio, onorato e protetto ne' suoi ultimi anni da Napoleone, cui servilmente adulò. Era il Cesarotti uno spirito insofferente d'ogni pedantesca autorità, tutto imbevuto di cultura francese e siffattamente invaghito del gusto del suo tempo da presumere di migliorare Omero raffazzonandolo secondo quel gusto nella sua traduzione in isciolti. Molto scrisse in prosa e in versi, e come agitatore d'idee ebbe notevole efficacia nella letteratura, sicché di lui ci avverrà di toccare anche piú tardi.

e il *Saggio sulla filosofia delle lingue.*

Nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785) egli volse le belle speculazioni sulla natura del linguaggio umano ispirategli dai pensatori e dai filologi francesi, a combattere insieme il despotismo dell'Accademia e il capriccio dell'uso e della moda, per sostituire all'uno e all'altro il governo legittimo della ragione e del gusto. Formate dal libero e non espresso consenso dei piú, le lingue — tale la teoria cesarottiana — si muovono, si svolgono, si trasformano col progredire dello spirito umano; a nuove cose, parole nuove. Ognuno ha quindi il diritto di modificare la lingua a suo senno e d'introdurvi nuovi vocaboli, purché questi rappresentino vi-

vamente gli oggetti, siano ben derivati, analoghi ad altri nella formazione, non disacconci nel suono; ai piú sta l'accettare o no le modificazioni e le aggiunte. Ciò posto, nella lingua parlata domini l'uso; della scritta questo sia base, consigliere l'esempio, direttrice la ragione, giudici, non i grammatici, ma gli uomini di genio, che al gusto sanno accoppiare il ragionamento. Concetti in parte giusti e assennati, ma che lasciavano troppa libertà all' arbitrio individuale e troppo profonda separazione segnavano tra la lingua scritta e la parlata. Paladino della nazionalità della lingua, il Cesarotti riconosceva però la derivazione di questa dal dialetto fiorentino e a Firenze lasciava il primato in quel Consiglio italico di cui propose l'istituzione in servigio delle sue idee. Lungi dall'essere corruttore del linguaggio, egli moderò anzi e disciplinò l' introduzione di parole e forme nuove, non soltanto francesi; e nelle sue prose, non ostante la francese disinvoltura del suo stile, fece uso dei gallicismi con assai piú discrezione che di sôlito non si dica.

Il *Saggio*, com'è d'ogni opera fortemente pensata che tocchi questioni vive, levò grande rumore e d'approvazioni e di biasimi. I novatori cantarono vittoria; i libertini della lingua si credettero ormai autorizzati ad ogni licenza; i puristi gridarono allo scandalo. Fra le tante voci è notevole quella del conte Gianfrancesco Galeani Napione, che ispirato dal nobile intento di far italiano il suo Piemonte anche nella lingua, pur accordandosi col Cesarotti in molti punti e specialmente « nell'impeto generoso verso un'italianità viva e comune », combatté sopra tutto il francesismo nel suo libro *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* (1791). La polemica morí fra il trambusto delle vittorie francesi; ma quando nei primi decenni del secolo XIX risorse, il *Saggio* del Cesarotti additò ancora ai piú liberi spiriti gli intenti finali e il metodo della ricerca.

Bibliografia

E. De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del sec. XVIII compilata da letterati italiani d'ogni provincia*, Venezia 1834-45; voll. 10. A. Belloni, op. cit., capp. IX, XI. T. Concari, op. cit., capp. V, IV, IX. M. Landau, op. cit., P. I. De Sanctis, *Storia*, nuova ediz., vol. II, capp. XIX, XX. E. De Marchi, op. cit., capp. VII-IX. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. IV e VI. —

2. G. Bracali, *Le prose scientifiche di F. Redi*, nella *Riv. d'Italia*, agosto 1916. S. Fermi, *L. Magalotti scienziato e letterato*, Piacenza 1903. Lo stesso, *Biobibliografia Magalottiana*, Piacenza 1904. — **4.** Tutte le opere di D. Bartoli furono pubblicate a Torino, 1825-56, in 39 voll., ma se ne hanno edizioni antiche spicciolate non difficili a trovarsi. A. Bertoldi, *Tra D. Bartoli e F. Redi*, nella *Riv. d'Italia*, X, 1907, II, 895, dove è la bibliografia delle lettere del Bartoli sin qui pubblicate. Per le sue opere grammaticali e rettoriche, C. Trabalza, *Storia della grammatica ital.*, Milano 1908, p. 339 sgg. e G. Gronchi, *La Poetica di D. Bartoli*, Pisa 1912. — **6.** G. F. Soli-Muratori, *Vita del proposto L. A. Muratori*, Venezia 1756. Per la storia della Società Palatina, si legga la bella Prefazione del Carducci alla ristampa dei *Rerum Italicarum Scriptores*, che, come già abbiamo detto (vol. I, pag. 15), fu iniziata a Città di Castello sotto la direzione del Carducci stesso e di V. Fiorini, e ora è diretta da quest'ultimo; quella prefazione anche nelle *Opere* del Carducci, vol. XVI. L'*Epistolario* del Muratori è a stampa per cura di M. Campori, Modena 1901-11, in 12 voll. — **7.** Per il Tiraboschi, la prefazione di C. Frati premessa alle *Lettere di G. T. al padre Ireneo Affò*, Modena 1895. Altri Carteggi di lui furono pubblicati in occasione del primo centenario della sua morte, vedi *Giorn. storico*, XXVIII, 430, e per un altro carteggio, LXII, 234. — **8-9.** *Le opere di G. B. Vico*, ordinate e illustrate da G. Ferrari, 2.ª ediz., Milano 1854. G. B. Vico, *La Scienza Nuova giusta l'edizione del 1744* con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche a cura di F. Nicolini, in tre parti, Bari 1911-16 (nella collez. dei *Classici della filosofia moderna*). G. B. Vico, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie* a cura di B. Croce, Bari 1911. *Le orazioni inaugurali, il De Italorum sapientia e le polemiche* a cura di G. Gentile e F. Nicolini, Bari 1914 (negli *Scrittori d'Italia*). N. Tommaseo, *G. B. Vico e il suo secolo*, nel vol. *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872. B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, Bari 1911. B. Croce, *Bibliografia vichiana*, Napoli 1904; *Supplemento*, Napoli 1907, e *Secondo Supplem.*, Bari 1911. Un ampio e lucido articolo sul Vico e sulle sue idee, seguito da una copiosa bibliografia, è nella nuova edizione (Firenze, Barbèra, 1904) del *Manuale* del D'Ancona e del Bacci, vol III, p. 643 sgg.; cfr. anche vol. VI, 1910, p. 502 sg. — **10.** P. Giannone, *Storia civile del Regno di Napoli*, Milano, Classici, 1823. F. Nicolini, « *L'Istoria civile* » *di P. Giannone ed i suoi critici recenti*, nel vol. XXXVII, 1907, degli *Atti dell'Accad. Pontaniana*. P. Giannone, *Il Triregno*, Roma 1895, in 2 voll. *Vita di P. Giannone scritta da lui medesimo* per la prima volta integralmente pubblicata da F. Nicolini, Napoli 1905. U. Tria, *Il pensiero del Giannone*, Città di Castello 1913. F. Nicolini, *Le teorie politiche di P. Giannone*, Napoli 1915. Lo stesso, *Gli scritti e la fortuna di P. G.*, ricerche bibliografiche, Bari 1918. — **11-14.** E. Rota, *Legami di pensiero tra Italia e Francia avanti e dopo la Rivoluzione*, nel *Bollett. d. società pavese di st. patria*, XV, 1915, e nella

Nuova rivista stor., I-II 1917-18. — **11.** E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Parigi 1898, cap. VIII. B. Pergoli, *Il Condillac in Italia*, Faenza 1903; cfr. *La Critica*, II, 153. — **12.** E. Bertana, *Lo spirito filosofico del sec. XVIII*, nel vol. *In Arcadia*, Napoli 1909. E. Masi, *Gli avventurieri*, tra le conferenze *La vita ital. nel Settecento*, p. 85 sgg. A. D'Ancona, *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze 1911. — **13.** Per i pensatori meridionali del Settecento, G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi. Ricerche storiche*, Napoli 1903. F. Nicolini, *Il pensiero dell'ab. Galiani. Antologia di tutti i suoi scritti*, Bari 1909. G. Cimbali, *N. Spedalieri pubblicista del sec. XVIII*, Città di Castello 1888. E. Bouvy, *Le Comte P. Verri, ses idèes et son temps*, Parigi 1889. C. Cantù, *Beccaria e il diritto penale*, Firenze 1862. F. Scaduto, *C. Beccaria*, Palermo 1913. Le *Opere* del Beccaria, Firenze, Le Monnier, 1854, con un discorso di P. Villari. — **14.** L. Piccioni, *Il giornalismo letterario in Italia*, vol. I. *Giornalismo erudito-accademico*, Torino 1894; cfr. *Giorn. storico*, XXV, 93. L. Ferrari, *Del « Caffè » periodico milanese del sec. XVIII*, Pisa 1899. — **15.** F. Moffa, *G. V. Gravina*, negli *Studi di letterat. ital.* del Percopo, VII, 1907. B. Croce, *Estetica*, 4.ª ediz., Bari 1912, P. II. *Storia*, capp. III, V, VI. A. Rolla, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Torino 1905, p. 78 sgg. — **16.** Le *Opere* dell'Algarotti, Venezia 1791-94, in 17 voll. F. Beneducci, *L'Algarotti critico*, nel volumetto *Scampoli critici*, Serie II, Oneglia 1900. C. Berardi, *Dell'opera poetica di F. Algarotti*, negli *Studi critici* del Berardi, Bozzolo 1914. I. F. Treat, *Un cosmopolite italien du XVIII siècle: F. Algarotti*, Parigi 1913. — **17-18.** Le *Opere* del Bettinelli, Venezia 1799-1801, in 24 voll. Una nuova edizione del poemetto *Le Raccolte* a cura di P. Tommasini Mattiucci, Città di Castello 1912. Lo stesso Tommasini Mattiucci ristampò anche *Le lettere virgiliane*, premettendovi un'importante introduzione, Città di Castello 1913. L. Capra, *L'ingegno e l'opera di S. Bettinelli*, Asti 1913. G. Gozzi, *La Difesa di Dante*, per cura di A. Galassini, Modena 1893. A. Farinelli, *Dante e la Francia*, Milano 1908, vol. II, p. 231 sgg. G. Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma 1900, cfr. *Giorn. storico*, XXXVII, 125. A. Zardo, *La censura e la difesa di Dante nel sec. XVIII*. nel *Giornale dantesco*, XIV, 1906, quad. 4. — **19.** Le *Opere* di G. Gozzi. Venezia 1794, in 12 voll. Una scelta in 3 voll. fatta dal Tommaseo, Firenze 1848-49. G. Gozzi, *Prose scelte e sermoni* a cura di P. Pompeati con un'ottima introduzione sulla vita e le opere del G., note e un'appendice bibliografica, Milano, Vallardi, 1914. « *L'Osservatore Veneto* » *pubblicato integralmente secondo l'ediz. originale del 1761* e postillato da E. Spagni, Firenze, Barbera, 1900. *La « Gazzetta Veneta » per la prima volta riprodotta nella sua letteraria integrità* con proemio e note di A. Zardo, Firenze, Sansoni 1915. N. Tommaseo, *G. Gozzi, Venezia e l'Italia de' suoi tempi*, nel vol. *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872. M. A. Viglio, *G. Gozzi*, Messina 1916 (vol. 5 della *Storia critica d. letterat. ital.* diretta da A. Gustarelli). Sulla moglie del Gozzi, M. Mioni, *Una*

letterata del sec. XVIII, Venezia 1908. G. Zambler, *Gaspare Gozzi e i suoi giornali*, nell'*Ateneo Veneto*, a. XX, 1897. Per l'*Osservatore* in relazione collo *Spectator* dell'Addison, P. Treves, nello stesso *Ateneo*, a. XXIII, 1900, e C. Segrè, nel suo vol. *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze 1911, p. 161 sgg. — **20-21.** Le *Opere* del Baretti, Milano 1838-39, in 4 voll. Una buona scelta a cura di M. Menghini, Firenze 1897; un'altra, accompagnata da un dotto commento storico, per cura di L. Piccioni, Torino, Paravia, 1907. *La Frusta* illustrata e annotata da A. Serena, Milano 1897. G. Baretti, *Lettere familiari ai fratelli* con introduzione e commento di A. Simioni, Milano 1911 (nella *Bibliot. di classici ital.* del Vallardi). Una nuova edizione delle opere del Baretti prepara L. Piccioni per gli *Scrittori d'Italia* del Laterza: ne uscirono finora due volumi: *Prefazioni e polemiche*, Bari 1911, e *La scelta delle lettere familiari* fatta per uso degli studiosi di lingua italiana, Bari 1912. L. Piccioni, *Studi e ricerche intorno a G. B.*, Livorno 1899. Lo stesso, *G. Baretti prima della « Frusta letteraria » (1719-1760)*, nel *Giorn. storico*, Suppl. n. 13-14; quivi anche la *Bibliografia della critica intorno a G. Baretti*. G. Canti, *La frusta letteraria*, Alessandria 1890. — **22.** B. Croce, *Intorno alla storia della storiografia*. V. *La storiografia del Rischiaramento*, nel vol. *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1917. Sul Bettinelli storiografo, L. Capra nel libro citato qui sopra ai §§ 17-18. G. Surra, *Vita di C. Denina*, negli *Studi di letterat. ital.*, IV, 1902, p. 259 sgg. — **23-24.** C. Trabalza, *Storia della grammatica ital.*, Milano 1908, capp. IX sgg. G. Mazzòni, *La questione della lingua nel sec. XVIII*, nel vol. *Fra libri e carte*, Roma 1887. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi*, Napoli 1895, p. 179 sgg. V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere: M. Cesarotti*, Torino-Roma 1894. Le *Opere* del Cesarotti, Pisa-Firenze 1800-1813, in 40 voll. Una scelta di *Prose edite e inedite* per cura del Mazzoni, Bologna 1882. L. Fusani, *G. F. Galeani Napione di Coccomato-Passerano*. Torino 1907.

CAPITOLO VII

Il Parini e la poesia del suo tempo

1. La poesia melica. — **2.** La lirica d'atteggiamento classico. — **3.** La vita del Parini fino alla pubblicazione del *Mattino*. — **4.** Dalla pubblicazione del *Mattino* alla morte. — **5.** La satira del costume nel sec. XVIII e la materia dell'arte pariniana. — **6.** Il soggetto del *Giorno*. — **7.** L'ironia. — **8.** Gli intenti e — **9.** l'arte del *Giorno*. — **10.** Le *Odi*. — **11.** L'arte nelle *Odi*. — **12.** I favolisti. G. B. Casti. — **13.** La poesia didascalica. L. Mascheroni. — **14.** Alfonso Varano.

1. Quel fervore, in gran parte riflesso, ma non per questo men vivo, che come abbiamo veduto nel precedente capitolo, si diffuse nella vita del pensiero italiano a partire dal quarto decennio del secolo XVIII, operò anche nella poesia; le ispirò vaghezza di piú seri argomenti; la avviò a maggior nobiltà di propositi; la stimolò alla ricerca di nuove forme e di toni piú alti, che meglio della snervata facilità corrispondessero alla studiata elevatezza o velassero la persistente fatuità dei soggetti. E se codesta disciplina non fu in tutto giovevole alla poesia, contribuí almeno a ridonarle il senso delle cose e ad avviarla verso quella piú stretta unione della contenenza e della forma, senza la quale era vano sperare un durevole rinnovamento dell'arte.

La poesia melica.

La poesia melica, specchio fedele dell'idealismo amoroso e idillico del tempo, poi che il Rolli e il Metastasio l'ebbero levata a grande perfezione (pag. 78), continuò a fiorire col Savioli, col Bertòla e con altri molti fino al Vittorelli, che tenne vivo ben addentro nel secolo XIX l'amore della delicatezza arcadica. Il conte bolognese Lodovico Savioli (1729-

1804), cresciuto al culto dei classici, seppe fondere con bel garbo in un'unica visione l'Olimpo pagano, settecentescamente ingraziosito, e la moderna galanteria, e in que' suoi fortunatissimi *Amori* (1758) diede alla canzonetta una forma mirabilmente adatta a tale vezzoso idealeggiamento della vita, cioè la strofa tetrastica di settenari a chiuse alterne sdrucciole e rimate, con un colorito tra properziano e ovidiano e uno stile elegante e conciso. Aurelio Bertòla (1753-98), riminese, uomo di cultura e attitudini varie, lettore di storia nell'Università di Pavia, trasfuse nella canzonetta la sentimentalità ch'egli aveva da natura e uno spirito d'intima simpatia colle bellezze campestri, dandole nuovi andamenti derivati tanto dai classici quanto dalla letteratura tedesca, di cui fu primo introduttore fra noi. E Jacopo Vittorelli, da Bassano (1749-1835), degno figlio della generazione che assistette imperturbata alla rovina della vecchia repubblica di S. Marco, mise spesso nelle sue *Anacreontiche a Irene* e *a Dori* un'innocente punta epigrammatica, emulo del Metastasio nella spontaneità e nell'evidenza del fraseggiare, peritissimo nell'ornare que' suoi leggeri giuochi di fantasia d'una dolcezza melata e d'un'impeccabile lindura di stile.

L. Savioli. A. Bertola. Jacopo Vittorelli.

2. Nella lirica d'occasione o comunque non amorosa, che si svolse per lo piú nelle forme del sonetto o dell'ode a strofe di settenari ed ottonari in vario modo congegnate, acquistò voga l'imitazione classica, in ispecie d'Orazio, e piacquero, grazie al carattere enciclopedico della comune cultura, le immagini e le similitudini desunte dalla fisica, dall'astronomia, dalla filosofia con uno sfoggio importuno della terminologia scientifica.

Lirica d'atteggiamento classico.

Al fare del grande lirico venosino s'accosta, non per altro, s'intende, che per certe ragioni estrinseche, specialmente una scuola di poeti che fiorí allora negli Stati Estensi e si protrasse co' suoi epigoni fino a' tempi del Regno Italico. Agostino Paradisi (1736-83), patrizio reggiano e professore d'economia e storia nello Studio di Modena, orazianamente intreccia sentenze ad immagini, e ancorché gli manchi l'ispirazione, ha un cotal ardimento di modi, stile nobile e robusto, verso sostenuto, senza asprezze. Nelle rime di Luigi Cerretti, mo-

A. Paradisi. L. Cerretti.

denese (1738-1808), si riflette l'indole dell'uomo, molle, leggera, non aliena dalla volgarità e dall'indecenza; pure, delle troppe frivolezze è leggiadra la veste per piana facilità e talvolta per classico splendore. Un po' duro e freddo appare invece il reggiano Francesco Cassoli (1749-1812), ma in certe sue odi, massime in quelle *Alla lucerna* e *Al letto*, egli riesce a rendere felicemente « il malinconico e gentile epicureismo d'alcune odi e delle epistole oraziane ».

F. Cassoli.

A Parma, dove la corte borbonica di Ferdinando I pareva rinnovare i fasti dell'antico mecenatismo letterario, Pindaro prevaleva su Orazio, e la frondosità frugoniana ammantava di pompose immagini idee provenienti dai regni della filosofia e della scienza; corifeo di siffatta lirica, Angelo Mazza (1741-1817), galante e litigioso abate, protetto dal Du Tillot. Al Mazza difetta la spontaneità dell'ispirazione e quindi dello stile, e nuoce l'assiduo tendere all'astruso e al sublime; tuttavia non si può negare ch'egli possieda vigoria di pensiero unita a forza di fantasia, e che sappia, specialmente nelle molte sue odi intorno alle cause, alle varie manifestazioni e agli effetti dell'armonia musicale, dar forma poetica ai concetti astratti del platonismo.

A. Mazza.

Gran fama e perfino il nomignolo d'etrusco Orazio ebbe presso i contemporanei Giovanni Fantoni da Fivizzano in Lunigiana (1755-1807), tra gli Arcadi Labindo; nobile di nascita, poi convertitosi alla democrazia, ma delle prepotenze francesi libero fustigatore non senza suo danno. Lo spirito dei tempi nuovi guadagna a grado a grado le sue rime; e specie in quelle composte dopo il 1790, i soggetti, le allusioni, le idee di patria e di libertà annunciano la fine dell'Arcadia e il principio d'un'èra novella. Piace nel Fantoni l'impeto lirico, quando non degeneri in isforzo e turgore; piace l'arditezza dell'epiteto e dell'immagine, anche se non di rado s'abbiano a lamentare ineguaglianze di stile e manco di lima. Quanto all'imitazione oraziana, onde Labindo ebbe sí gran vanto, essa è tutta esteriore: di certi atteggiamenti del pensiero, di certe abitudini nell'organamento dell'ode e soprattutto d'alcuni metri, che il Fantoni, rinnovando i tentativi dell'Alberti, del Tolomei e dei Chiabrera, riprodusse

G. Fantoni.

mediante quei versi italiani la cui misura e armonia più a quelli s'approssima.

3. Mentre nella seconda metà del Settecento questi e altri modesti cultori della poesia s'ingegnavano di risanguare la nostra lirica, Giuseppe Parini la sollevava ad altezze da secoli inusate e solennemente apriva il cammino della letteratura moderna. Con lui l'arte tornò alla vita, la quale ormai più non s'assommava, come allor che fioriva l'ariostesca primavera del Rinascimento, nel puro culto delle belle forme; e la vita, divenuta filosofica, critica, riformatrice, si rifece materia d'arte. Fabbro di veramente classiche eleganze, egli salí alla sfera dei grandi poeti, perché fu insieme uno spirito meditativo, un cuore aperto a tutte le commozioni, un nobile e forte carattere. G. Parini.

A Bosisio, ridente paesello che s'adagia sul verde dei colli brianzuoli a specchio del laghetto di Pusiano, l'Eupili degli antichi, nacque il Parini nel maggio del 1729 da Francesco Maria, modesto negoziante di seta, e da Angela Maria Carpani. Sulla fine del 1738 il padre lo condusse a Milano e lo allogò presso una sua zia, prozia del giovinetto, il quale, vestito da abatino, cominciò a frequentare le scuole di S. Alessandro, tenute dai Barnabiti. Tre anni dopo, la sua ospite morí, lasciando al nipote di che metter su casa a Milano e istituendo a favore del chierichetto Giuseppe un'annua rendita su beni immobili per una messa quotidiana, purché egli si fosse avviato al sacerdozio. La vocazione per vero non c'era; anzi sorridevano a lui nella calda fantasia le gioie della famiglia e dell'amore, oggetto d'amaro rimpianto per tutta la vita. Ma vinse l'autorità paterna; vinse il bisogno, che costringeva il discepolo dei Barnabiti a dar lezioni private e a copiare carte forensi; e nel 1754 il Parini fu ordinato sacerdote. Entrato cosí in quella « casta uguagliatrice » a cui si spalancavano i palagi e le Corti, fu assunto l'anno stesso in casa Serbelloni, come precettore dei figli del duca Gabrio e della duchessa Maria Vittoria. Vita del Parini fino al 1763.

Nel consorzio dei letterati milanesi il pretino campagnuolo, che innamoratosi dei classici greci, latini, italiani, aveva posto in essi tutto il suo studio, godeva già allora di qualche

nominanza. Nel 1752 aveva pubblicato, sotto il pseudonimo anagrammatico di Ripano Eupilino, un volumetto di versi, parca scelta dei molti ch' era venuto componendo; ed era stato accolto nell'Accademia dei Trasformati (vedi pag. 144), dove s'adunava il fiore della cultura e dell'ingegno milanese. Ammiratore dei cinquecentisti e geloso della purezza della lingua, ma nemico della vacuità e della pedanteria, il Parini si trovava a suo agio in quel letterario consesso, che tentava di temperare la vuota imitazione classica colla vivezza del genio ambrosiano e colla moralità pratica dei concetti. Nel 1756 egli combatté in una lettera pubblica l'affettazione trecentistica del padre Alessandro Bandiera, e quattr'anni dopo si levò a difesa del patrio dialetto contro il barnabita Onofrio Branda, gran paladino dell'affettazione toscaneggiante. Tra l'una polemica e l'altra cade la composizione (1757-58) delle due prime odi, la *Vita rustica* e la *Salubrità dell'aria*, nelle quali è già tutto il programma dell'arte e della vita del Parini; dell'arte, sincera, forte, intesa a unire l'ammaestramento al diletto; della vita, illibata, schiva d'ogni bassezza, non ad altro devota che alla virtù. Seguí terza a breve intervallo (1761) l'ode *L'Impostura*.

In casa Serbelloni il Parini rimase otto anni, fino all'autunno del 1762, quando avendo un giorno la duchessa, che pur era donna di idee liberali, quasi democratica, ingiustamente schiaffeggiato una ragazza, egli che quelle idee aveva non pure nella mente ma nel cuore, si sentí ribollire il sangue dinanzi a quel « sopruso feudale » e proruppe in una scenata, per la quale la duchessa « dovette disfarsi » di lui.

Da quel momento sino alla primavera del 1763 corsero al poeta giorni amari e difficili. Ne fa testimonianza un capitolo con cui chiedeva un prestito al canonico Candido Agudio suo amico e protettore. L'argomento è di quelli abusati dai berneschi, né il Parini rifuggí da certe sguaiataggini proprie di costoro; pure una cert'aria d'ingenuità, un certo senso di decoro e l'affettuoso ricordo della madre cui manca il pane — il padre era morto nel 1760 — ci commuovono alla lettura del pietoso documento. Sennonché il soggiorno in casa Serbelloni era stato occasione al giovane prete plebeo di ve-

dere e osservare molte cose. Nella serenità dell'immacolata coscienza egli s'era sentito assai superiore a quell'aristocrazia decadente, e nella fiera alterezza della sua superiorità aveva concepito il disegno di farsene giudice. Quando lasciò quella casa, aveva già formulato i suoi dispregi della *Nobiltà* superba, oziosa, dappoco, in un dialogo che restò inedito fin dopo la morte dell'autore, e già aveva verseggiato gran parte del *Mattino*. Il poemetto uscí in luce nella primavera del 1763.

Dal 1763 alla morte.

4. La pubblicazione del *Mattino*, cui tenne dietro due anni dopo il *Mezzogiorno*, mise il Parini nelle grazie dell'imperial ministro conte di Firmian e del governo di Maria Teresa, poiché a questo pareva « sommamente desiderabile » fossero ripresi i depravati costumi di chi e per la nascita e per i beni di fortuna sarebbe stato obbligato « a dar buon saggio di sé stesso e ad essere un non meno esemplare cristiano che un utile patrizio ». Da allora il poeta poté sentire men acuti i morsi della miseria, quantunque non gli venisse mai fatto di sottrarsi ai disagi d'una relativa ristrettezza. Nel 1768 gli fu affidata dal Firmian la direzione della *Gazzetta di Milano* e verso la fine del '69, la cattedra d'eloquenza nelle scuole Palatine alla Canobiana. Poi, cacciati i Gesuiti e trasportate a Brera le scuole (1773), quella cattedra mutò l'antico nome nell'altro di Principî generali delle belle arti, ma non mutò il titolare, che la tenne fino alla morte. Frutto di codesto insegnamento furono i due libri *Dei principi delle belle lettere*, notevoli per l'aggiustatezza d'alcuni giudizi e per una cotal novità di vedute, ma quanto allo stile un po' freddi e manierati, insomma di gran lunga inferiori alle poesie. Nel 1791 il Parini ebbe, oltre alla cattedra, l'ufficio di soprintendente delle pubbliche scuole.

Frattanto il lento lavorio delle idee dissolutrici delle antiche istituzioni trascorreva ad uno scoppio violento colla Rivoluzione francese. Il Parini, come tutti i Milanesi, era buono e devoto suddito del *paterno regime* austriaco, che succeduto all' obbrobriosa dominazione spagnola aveva saviamente maturate e attuate riforme utili all'agricoltura, al commercio, all'amministrazione. Poeta civile ed umano, non andava oltre all'età sua col pensiero d'una rigenerazione politica della

patria. Tuttavia l'entusiasmo di libertà che spirava d'Oltralpe, colse anche lui e gli fe' concepire la segreta speranza di giorni migliori per l'Europa e specialmente per l'Italia; così che quando l'esercito della Repubblica entrò in Milano (1796), il vecchio prete ne esultò con ingenuità giovanile. Ma chiamato a far parte della Municipalità, vide dappresso le intemperanze dei giacobini e le rapaci prepotenze dei proconsoli francesi, e vi s'oppose con fermezza e coraggio, fremendo di sdegno contro la malvagità degli uomini, che torceva a sí mali fini le sante idealità della sua anima intemerata. Dopo tre anni un decreto dei Commissari dispensava lui e sei colleghi suoi da quell'ufficio.

Crescevano intanto gli acciacchi dell'età: le gambe, state sempre malate, mal lo reggevano e una cateratta lo privava dell'uso d'un occhio. Egli tornò alla quiete della sua scuola e alla vita privata, pur non trascurando di seguire « con premura costante gli andamenti politici della giornata ». Quando gli Austriaci occuparono nuovamente Milano (aprile 1799), il poeta liberale fu minacciato della perdita della cattedra. Ma non fu nulla; ed egli si spense serenamente ai 15 d'agosto del 1799 nel palazzo di Brera, dove fin dal 1774 gli era stato concesso l'alloggio. Quella mattina stessa aveva composto il sonetto *Predaro i Filistei l'arca di Dio*, che è un'imprecazione alle nequizie democratiche e un profetico ammonimento contro gli eccessi reazionari degli Austro-Russi. Nel cimitero di Porta Comasina una lapide modesta, ricordava che là giacevano, indistinte, le ossa del Parini. Queste andarono disperse; ma dinanzi alla sublime virtú che s'incarna nel nome dell'umile abate brianzuolo, s'inchinarono reverenti tutti i maggiori ingegni d'Italia, dal Foscolo al Carducci, mentre la pietà de' coetanei e l'ammirazione dei posteri, auspicanti in quel nome le rivendicazioni nazionali e la rigenerazione morale della patria, tributarono all'uomo e al poeta onore di busti, di lapidi, di monumenti.

Poesie minori.

5. L'uomo lo conosciamo già, forse in un piú accigliato atteggiamento che non lo vedessero i contemporanei. A rammorbidire i contorni della sua figura varrà il ricordo delle minori poesie, sonetti, capitoli, sciolti, canzonette, madrigali,

epigrammi, nelle quali trovi bensí anche pensieri alti e gravi, ma piú di sovente gli scherzi della rimeria bernesca, le arguzie maliziose che piacevano allora alle dame, la leggerezza elegante del Rolli e del Metastasio. Cosí il Parini indulgeva al gusto e alla moda del tempo; ma altro era l'ideale artistico cui lo sospingeva il suo genio.

La satira del costume nel sec. XVIII.

Nel secolo XVIII la satira del costume fioriva piú rigogliosa che mai, con varietà grande di toni, di forme e di modi. L'osservazione sagace delle magagne di quella società s'alternava, sappiamo (pag. 81), alle buffonate della poesia giocosa e ispirava molte commedie goldoniane. Gaspare Gozzi ne' suoi garbatissimi *Sermoni,* veri bozzetti della vita veneziana, riprendeva la *mollezza del viver odierno* e certe costumanze spenderecce o immorali. A Milano il nizzardo Gian Carlo Passeroni (1713-1803), grande amico del Parini, col pretesto di narrare la vita del maggior oratore romano, intesseva il suo *Cicerone* — un poema d'oltre undicimila ottave e di centun canto, pubblicato in tre riprese dal 1755 al 1774 — d'infinite digressioni, « che per la maggior parte satireggiano o criticano o corbellano ogni sorte di gente dappoco, ridicola o viziosa ». La tendenza a notare gli abusi e a suggerire i rimedi era nello spirito del secolo illuminato e prenunziava quella rigenerazione della coscienza italiana che la filosofia e la critica venivano iniziando.

In quei satirici però le idee sane erano pur sempre alcunché di sovrapposto alla vecchia coscienza fiacca e artificiale. Il Goldoni osserva e per lo più sorride bonario; il Gozzi ha dai soggetti una sottil vena di rassegnata mestizia; il Passeroni trasfonde nelle sue ottave, facili e un po' neglette, tutto il suo buon senso e la naturale rettitudine, ma procede dinoccolato, senza punte, piú spesso scherzoso che satirico. Affinché la coscienza degli Italiani si rinnovasse e con essa la letteratura, occorreva che quelle sane idee di moralità e di giustizia, scendessero dalla testa al cuore e divenissero feconde, trasformandosi in fede e in sentimento; occorreva insomma (allora, come oggi) restaurare il regno della sincerità. Il primo uomo in cui tale rinnovamento della coscienza si manifesti, è appunto il Parini.

La materia dell'arte pariniana.

Il carattere saldo e franco che da natura egli aveva sortito, s'era temprato nello studio degli antichi, specie di Plutarco, nella lotta col bisogno e nelle umiliazioni che a lui plebeo e campagnuolo toccava soffrire nella convivenza coi nobili. Lo pungeva il ricordo e la nostalgia de' suoi colli, d'una vita quieta, semplice e libera dalle falsità del consorzio civile. E quel culto dell'onesto, del giusto, del vero, che in altri era o vana ostentazione o idealità vagheggiata teoricamente, divenne in lui una religione, la norma incrollabile di tutta la vita. Or bene, da una coscienza cosiffatta, sorretta da un altissimo sentimento del dovere, non turbata né dall'avidità né dall'ambizione e quindi liberissima, muovono insieme le azioni dell'uomo e l'arte del poeta. Il quale dal confronto pacato e ragionato tra la nobile idealità morale che sentiva attuata in sé, e la società frivola, falsa, corrotta che gli si moveva intorno, trasse la materia delle maggiori sue opere: del *Giorno*, satira illuminata dai riflessi di quell'idealità, e delle *Odi,* poesia educativa ravvalorata dal pungolo della satira.

Il *Giorno*.

6. Il *Giorno* è un poema in endecasillabi sciolti, nel quale il Parini con ironia continuata si finge *precettore d'amabil rito*, cioè maestro e duce, nelle varie occupazioni della giornata, ad un *giovin signore* del bel mondo. Secondo il primo concetto, l'opera doveva esser divisa in tre parti: il *Mattino*, il *Mezzogiorno* e la *Sera;* ma pubblicate le due prime (1763-1765), il poeta sdoppiò la terza, che diede luogo al *Vespro* e alla *Notte*. Parco tessitore di versi e artefice incontentabile, il Parini s'indugiò lungamente intorno alle due ultime parti, trasferendovi anche alcune scene dalle due prime ed esercitando pur su queste l'opera industre della sottile sua lima. E finí col lasciare il poema incompiuto, e inediti il *Vespro* e la *Notte,* che videro la luce solo dopo la sua morte, nel 1801. Fra le molte varianti e i frammenti trovati nei suoi manoscritti, la critica andò poi divinando, con piú o men di senno e di circospezione, i definitivi propositi del poeta.

Com'è di tutte le grandi opere d'arte, il *Giorno* ha piú d'un'attinenza colla precedente tradizione letteraria, ma si

leva ben alto al disopra di questa per caratteri di vera originalità. Nella letteratura satirica ed eroicomica italiana e straniera hanno qualche riscontro spicciolato e la materia e l'intonazione; ma il Parini figurò in un gran quadro tutta intera la società tralignante, ciò che nessun altro aveva fatto; e alla satira diede movimenti e forme del tutto nuovi, rappresentando l'azione molteplice di quella società nel suo continuo svolgimento e creando, fu detto assai bene, l'epopea della satira.

Il soggetto.

Principale attore del poema è l'alunno, il Giovin Signore. Frivolezze e scandali nelle ciarle mattutine coi maestri di ballo, di canto, di violino e di francese, gli aprono la giornata. Levatosi a tarda ora dalle *oziose lane*, lo attende la *toilette*, magnanim' opra. Mentre il pettinatore gli acconcia con sapiente architettura la chioma, il Giovin Signore sfoglia libri francesi e tratta col merciaiuolo pur ora venuto da Parigi, e col miniatore che fa i ritratti delle belle. Indossate le lussuose vesti e gravate queste di mille bagattelle graziose e preziose, egli si sbriga d'altre futili cure, varie secondo le stagioni e i giorni della settimana, ed esce infine nel cocchio dorato. — Nel *Mezzogiorno* il poema assume movimento drammatico; al Giovin Signore s'aggiunge, attrice principale, la dama che egli serve; e la scena si popola d'altri personaggi che vivacemente rappresentano i mille aspetti e atteggiamenti di quella società, raggruppandosi intorno all'azione principale, ch'è un gran pranzo aristocratico in casa della dama. Prima, il ricevimento e le chiacchiere pettegole dell'aspettativa; poi, i discorsi pieni di presunzione, il caffè, il gioco. — Al *Vespro*, che il poeta lasciò, come la *Notte*, lacunoso, sono argomento le visite di cerimonia e quindi il corso, dove la società feudale aristocratica ci appare « moventesi in pubblico, massa organata nelle sue varietà, funzionante in una di quelle mostre che sono azioni ». All'annottare la nobil coppia rincasa, e nel palazzo della dama, sfolgorante di doppieri, assistiamo alla fatua conversazione cosiddetta di circolo, agli scherzi maliziosi e ai corteggiamenti intorno ai tavolini da gioco. Era proposito del poeta guidar poi il generoso alunno al teatro e forse dirne

anche la morte, i funerali e la discesa all'Inferno; ma coll'accennata rappresentazione della *veglia frequente,* soggetto della *Notte,* termina quel che abbiamo del poema.

7. Didascalico nella forma, questo è essenzialmente descrittivo nella sostanza, perché il poeta sotto colore d'insegnare, descrive tutti gli episodi onde s'intesse l'oziosa giornata del Giovin Signore. E dalla descrizione germoglia la satira.

L'ironia, Il contrasto tra la corrotta frivolezza e le apparenze fastose e cerimoniose di quella vita, era profondo e stridente, né sfuggiva ai molti che fustigavano quella decrepita società. Ma come avrebbero potuto cogliere l'intima significazione del contrasto, essi, tutti attenti alla superficie delle cose e incapaci, nella general fiacchezza della coscienza, d'apprezzare adeguatamente il primo termine dell'antitesi? Il Parini invece, che della dignità personale aveva sí alto concetto e del contenuto morale della vita non pur sapeva ma sentiva l'importanza, ebbe netta la visione della frivolezza e della corruzione dominanti e avvertí quindi la profondità del contrasto, che gli appariva come la prima radice di tutti i mali. La sua intemerata coscienza lo poneva dunque in una condizione privilegiata dinanzi alla società degenere, in tal condizione che la società stessa gli porgeva l'arma della satira. Bastava infatti che egli aprisse uno spiraglio per cui i lettori potessero percepire il fondamentale contrasto, perché quelle forme fastose e cerimoniose divenissero esse stesse un'amara ironia; bastava che dalla sua specola d'uomo moralmente superiore egli rappresentasse con schiettezza e fedeltà quel mondo, perché la satira scattasse, non gioconda e scherzosa, ma seria, triste, inesorabile.

In tal modo appunto fu concepito e disteso il *Giorno,* dove la coscienza giudicante del poeta si manifesta con signorile riserbo, ma chiaramente, ora nella contrapposizione dei costumi e dei fatti degli aristocratici moderni, a quelli de' loro avi, ora nella contrapposizione del pensiero dei moderni, argutamente svelato, alle loro fogge di vita, ora nella magnificenza e coloritura epica del racconto, ora in certe similitudini, in certe locuzioni a doppio taglio, nella sa-

piente collocazione delle parole, nella scelta maliziosa d'epiteti o d'avverbi, che unendosi in uno strano connubio coi loro sostantivi e coi loro verbi (per esempio, *il patetico gioco, la pudica d'altrui sposa a te cara)* danno rilievo alla falsità di quella vita.

Sennonché lo spirito del poeta dinanzi alle brutture che viene descrivendo, non sa mantenere la calma dell'ironia; onde prorompe talvolta in fieri sarcasmi o in impeti aperti di sdegno. La sincerità dell'artista rimedia almeno in parte a quello che è il difetto principale del poema, la persistenza troppo lunga d'un atteggiamento spirituale per sua natura passeggero, qual è l'ironia. Cosí, per esempio, quando il Parini ritrae il marito della dama *servita* dal Giovin Signore, non s'appaga di metterne in mostra l'esteriore ridicolezza, ma ne svela l'intima viltà, e alla rappresentazione ironica sottentra il disprezzo e una non celata condanna; quando annovera le letture francesi del nobile alunno, l'amore delle patrie glorie lo vince e all'Enrico del Voltaire contrappone, risoluto, l'italiano Goffredo, « ardito scoglio Contro a la Senna d'ogni vanto altera »; quando ha descritto il pranzo dei grandi, non sa trattenersi dal rappresentare, fiero contrasto, il tragico spettacolo della plebe, aspirante affamata i grassi effluvi che favorevole aura conduce a lei dagli illustri limitari.

8. Questi tre esempi corrispondono alle tre idee informatrici della satira pariniana: famiglia, patria, umanità. gli intenti,

Nel *Giorno*, dove il Giovin Signore raffigura principalmente il cicisbeo o cavalier servente, ci sta dinanzi nella sua cruda verità e quindi in tutta la sua ripugnante bruttura, il quadro di quella degenerazione morale della famiglia e dell'amore che la triste usanza aveva prodotto. Contro codesta degenerazione il Parini dirige piú di frequente i suoi strali, movendo dalla vaga favoletta d'Amore e Imene, che adorna il *Mattino*. — Alla risurrezione politica della nazione egli, abbiamo detto, non pensa; ma efficacemente la prepara col suo vigoroso sentimento dell'italianità, il quale gli detta amare ironie e aperte riprensioni contro le mode straniere, contro l'invadente francesismo della lingua e della letteratura, contro l'ostentato dispregio d'ogni cosa nostrale. — La favola

del Piacere, intensamente ironica, spiega nel *Meriggio* l'origine delle disparità sociali ed è come la sintesi simbolica di quelle idee umanitarie che il Parini non si stanca d'inculcare, affermando l'uguaglianza degli uomini dinanzi alla natura, esaltando le feconde opere della plebe dei campi e delle officine di fronte al faticoso ozio dei grandi, esecrando la sdegnosa crudeltà di questi verso i miseri, infame riscontro alla loro affettata pietà per le bestie.

Con tutto ciò, badiamo, egli non è un rivoluzionario; perseguita il vizio dovunque s'annidi, non solo nella nobiltà ma anche nella borghesia risalita; vuole la correzione, non la morte del peccatore. Il suo intento è d'indurre quella nobiltà a vergognarsi del suo ozio e delle sue pompe boriose, d'ispirarle un piú sano concetto della vita, d'insegnarle i suoi doveri. « Volsi, diceva egli stesso, L'Itale Muse a render saggi e buoni I cittadini miei ». E sopraggiunto il rivolgimento del 1796, agli amici che lo sollecitavano a pubblicare il *Vespro* e la *Notte*, rispondeva « riguârdare come pretta viltà, niente men turpe che l'*insaevire in mortuos* » l'acconsentire allora all'edizione d'uno scritto dove si pungeva una classe ormai caduta in piena dissoluzione.

L'arte del *Giorno*.

9. Non meno vivo che il culto del buono ebbe il Parini l'entusiasmo per il bello. Era nato artista, e le naturali disposizioni aveva affinato nello studio dell'arte antica, in ispecie di Virgilio. Ond'è che nel *Giorno* la composizione complessiva e quella delle singole scene, la rappresentazione dei personaggi, le descrizioni, lo stile, l'elocuzione, il verso, tutto ha una finitezza mirabile.

Negli svariatissimi quadri della vita sociale, le figure, le luci, le ombre sono sempre distribuite con sapiente cura dell'effetto; i ritratti, quali disegnati con minuziosità paziente e quali sbozzati alla brava, sono veri e parlanti, con un giusto colorito del tempo. Osservatore acuto, il Parini colse i tratti caratteristici del mondo circostante e li fermò nelle sue figure, riassumendovi elementi derivati da piú parti; perché la sua satira non è mai personale, e l'opinione che nel Giovin Signore egli adombrasse il conte Alberigo di Belgioioso, non regge alla critica. Come sono poi varie e

fresche e nuove nel colorito e nel sentimento le descrizioni degli spettacoli naturali e della vita popolare cittadinesca e campestre! Gli episodi, numerosi e vaghissimi, « pur variando la materia, le sono intimamente connessi » e le s'accordano perfettamente nel carattere e nel tono; le cento similitudini, tratte un po' da per tutto, non sono ozioso ornamento, ma per lo piú acconcio stromento di satira; sí che forma e materia si fondono in un tutto unico, né quella ad altro serve se non a dare rilievo artistico a questa.

Parco e giudizioso nella scelta delle immagini, sempre elegante e nobile e alto nei modi e nell'elocuzione, il Parini emulò degnamente nel *Giorno* lo stile virgiliano. Riprendendo con finissimo gusto parole e usi dal latino e dagli scrittori del Tre e del Cinquecento, felicemente osando di suo, facendo inversioni e interposizioni di parole, piene di significato, rinnovò e ampliò e corroborò la lingua poetica italiana. Dall'esametro virgiliano apprese pure a trattare lo sciolto, e variandone di continuo gli accenti, opportunamente spezzandolo mediante le pause del senso, abilmente distribuendovi le parole e i suoni, lo rese pronto a rispondere a ogni piú riposta intenzione dell'arte. Cosí per primo egli mostrava quanto potesse quel verso, che allora si pompeggiava floscio e monotono nei poemetti del Frugoni e dei Frugoniani.

Le Odi.

10. Come nella satira cosí nella lirica il Parini fu grande innovatore. Qui egli muove dall'Arcadia e ha comuni i modelli coi neo-classici, dei quali abbiamo pur ora tenuto discorso; ma dalla maniera arcadica s'allontana poi a gran pezza per l'importanza dei soggetti da lui trattati e la robustezza dei modi; sui neo-classici s'eleva gigante per ciò stesso, per il gusto squisito delle imitazioni, specialmente oraziane, e per l'attitudine ad assimilarsi gli intimi procedimenti dell'arte antica.

Le *Odi*, a non tener conto d'alcuni frammenti, sommano a diciannove e furono composte alla spicciolata dal 1757 al 1795; prima, come s'è detto, la *Vita rustica*, la men bella e men nuova di tutte; ultima l'ode *Alla Musa*, bellissima fra le belle. Caso non frequente, questo d'un poeta che dà al-

l'arte i fiori piú fragranti presso al tramonto della sua vita. Gli è che il Parini rimase sempre giovine nell'amore delle sue alte idealità morali ed estetiche, e l'età matura gli affinò la perizia del pacato esercizio dell'arte, ma non gli scemò o inaridí la vena, sempre tranquilla, dell'ispirazione.

Neppure nelle *Odi* mancano tratti acerbamente satirici; ma in esse la dottrina ricostruttiva prevale sulla critica dissolvitrice, e quella coscienza retta e illibata che alimenta l'ironia del *Giorno*, si manifesta direttamente nella coraggiosa difesa del bene e nelle confessioni aperte e recise. Dalle *Odi* sale placido e solenne l'inno alle idealità ispiratrici del poema. Nell' *Impostura* (1761) trovi la glorificazione della Verità, trionfatrice del *mostro orrendo*, che dà il titolo all'ode e di cui sono esposte le arti malvage. Nella sublime *Caduta* (1785) ascolti il grido d'una coscienza, che inflessibile nella sua dirittura, si ribella ai consigli della fiacca coscienza contemporanea, facile a cedere alle seduzioni degli agi e degli onori. In entrambe vedi dunque dissociati gli elementi generatori dell'ironia del *Giorno*. Coll'*Educazione* (1764) il poeta rivolge ai Nobili ammaestramenti di virtú, di sana operosità, di schiettezza, d'umanità; nel *Bisogno* (1765), dove pare risuoni l'eco delle dottrine pur allora propugnate dal Beccaria, egli esorta i ministri della giustizia a sensi di pietà per i miseri trascinati al delitto da quel « persuasore orribile di mali »; nell'ode *Alla Musa* accarezza soavemente l'immagine della vita domestica benedetta dall'amore e dalla virtú, immagine, la quale si lega con felice trapasso a quella, che il Parini sentiva in sé attuata e che colorí pure nella *Recita dei versi* (1783), del poeta tranquillo e sereno nel culto del buono, del vero, del bello, pago di sé e dell'avito censo, innamorato della quiete beata dei campi.

Il dolce rapimento provato dinanzi alla bellezza muliebre ispirò al Parini il *Pericolo* (1783?), il *Dono* (1790) e quel delicatissimo *Messaggio* (1793), dove l'estasi dell'amore ideale dilegua in un pensiero di rassegnata mestizia. Il desiderio delle care blandizie della Natura, lungi dall'urbano clamore, traluce nella chiusa della *Tempesta*, ode allegorica allusiva ai súbiti cambiamenti amministrativi di Giuseppe II (1786),

e s'effonde con bell'impeto lirico nelle invocazioni ai « Colli beati e placidi Del vago Eupili mio », della *Vita rustica* e della *Salubrità dell'aria*. Nella quale ultima ode il poeta, mentre esprime i suoi individuali sentimenti, dà precetti di civile moralità e combatte certe costumanze nocive all'igiene cittadinesca. Così nell'*Innesto del vaiuolo* (1765) egli si fa propugnatore di codesta pratica da poco introdotta e avversata dall'ignoranza; nella *Musica* (1770) leva sdegnato la voce contro l'obbrobriosa usanza dei cantori evirati, e nell'epica ode *A Silvia*, sul vestire alla ghigliottina (1795), detesta il pervertimento della moda, come pericoloso all'innocenza dell'anima. Simili intenti di pratica utilità si proponevano, sappiamo, in quella stessa Milano gli scrittori del *Caffè*; sennoncné mentr'essi — ed è qui uno dei motivi della loro avversione al Parini — facevano rinunzia ad ogni eleganza e purezza del dire, l'abate brianzolo torniva le sue odi con isquisito magistero di verso, di lingua, di stile.

L'arte nelle *Odi*.

11. La strofe settenaria e ottonaria di quattro o cinque o sei od otto versi, la strofe mista d'endecasillabi e settenari in vario modo intrecciati, la strofe di tre o cinque settenari suggellati da un endecasillabo, con varie alternanze di sdruccioli e di rime piane e tronche, infine la saffica, sono i metri che il Parini usò nelle odi, riprendendoli da Bernardo Tasso, dal Chiabrera e dai lirici del secolo XVIII. Ma qual differenza tra lui e codesti suoi predecessori nel modo di trattarli! Sotto la sua mano delicata e perita d'ogni finezza, i vecchi ritmi assumono ora scioltezza, or dignità, or robustezza nuove e si piegano ad accogliere pensieri forti e gravi, ogni sfumatura del sentimento e i temperati sdegni della Musa pariniana. Grazie all'icastica vigoria, all'alata musicalità, alla nobiltà della lingua e dello stile, il concetto acquista mirabile rilievo, efficacia persuasiva, artistico atteggiamento, e le cose più comuni, perfino le turpi, si fanno decenti nell'espressione. Qualche dura inversione — ma ve n'hanno d'opportunissime — qualche fuggevole ristagno nell'onda del pensiero, qualche sottil rimasuglio d'Arcadia, sono piccoli nèi in componimenti ove quasi tutto è da ammirare. Felicissima di solito anche la composizione complessiva per il logico e coerente svolgi-

mento dell'idea, per l'elegante rapidità dei trapassi, per certe, in tutto pariniane, corrispondenze ed euritmie di sostanza e di forma. Colle *Odi* del Parini nasce veramente nella letteratura nostra una lirica nuova, che sarà modello ai prossimi grandi artisti del verso.

I favolisti.

12. Anche del *Giorno* pullularono numerose le imitazioni nell'ultimo quarto del secolo, ma fiacche e impacciate, ben lontane per importanza morale e pregi d'arte dall'applaudito esemplare. Accanto alle imitazioni pariniane, le vecchie forme della poesia satirica (il capitolo ternario, il sermone, il sonetto) trascinavano straccamente la loro vita piú che secolare, mentre volgeva facilmente alla satira anche un genere che fu quasi proprio del Settecento, la favola in versi.

L'esempio venne di Francia, e il genere ebbe molti cultori; nessuno però che sapesse pareggiare la finezza artistica e la profondità psicologica del La Fontaine (1621-95). Fu primo o dei primi Tommaso Crudeli da Poppi nel Casentino (1703-45), piú che imitatore, traduttore garbato del grande francese. Il Passeroni (vedi pag. 161) con quella sua abbondevole, ma non limpida vena riempí di *Favole esopiane* sette volumi (1755), dove egli appare, come nel *Cicerone*, narratore ingenuo e amabile moralista. Piú tardi (1788) Aurelio Bertòla, che già ricordammo tra i lirici, diede alla favola leggi ed esempi; e due toscani, Lorenzo Pignotti (1739-1812) e Luigi Fiacchi, dettosi grecamente Clasio (1754-1825), s'acquistarono nel trattarla fama abbastanza larga e durevole.

T. Crudeli.

G. C. Passeroni.

A. Bertòla.

Il Pignotti e il Clasio.

Com'era costume dei favolisti loro coetanei, il Pignotti e il Clasio parte rielaborarono vecchi temi e parte inventarono; cercarono in tutto il regno animale e non soltanto nella ristretta cerchia sancita dall'antica tradizione, gli attori dei loro apologhi, e alla varietà dei soggetti accompagnarono grande varietà di metri (quarta e sesta rima, canzonette metastasiane, strofe libere di endecasillabi e settenari, ecc.). Uomo di spiriti liberali, il Pignotti si valse spesso delle sue favole (1782), alquanto prolisse, ma non illepide, per satireggiare argutamente i corrotti costumi civili, il despotismo e l'ipocrisia. Il Clasio invece mirò non a sferzare il vizio,

sibbene ad inculcar la virtù con le chiare allegorie delle sue favole, che s'avvantaggiano su quelle del Pignotti per la semplicità dello stile e la facile melodia del verso.

Dalla favola assurse all'epopea animalesca cogli *Animali parlanti* Giambattista Casti da Acquapendente (1724-1803), lascivo abate, che il Parini non ingiustamente bollò di « satiro procace e disonesto ». Fece vita d'avventuriere, a Roma, a Firenze, a Vienna, a Pietroburgo, a Costantinopoli e infine a Parigi; favorito dagli imperatori Giuseppe II e Leopoldo II; creato poeta cesareo da Francesco I; invasato d'idee democratiche in sullo scorcio del viver suo. Come nel contegno, così non ebbe senso di decoro nell'arte. Scrisse molto: canzonette di stampo metastasiano, novelle in ottava rima sfacciatamente oscene, drammi per musica, una relazione del suo viaggio a Costantinopoli, ricca di notizie sui costumi di quelle genti, lettere politiche e descrittive, che fanno fede del suo acuto spirito d'osservazione. Nel *Poema tartaro* (dodici canti in ottave) morse fieramente la corruzione e la barbarie camuffata all'europea della corte di Caterina II, adombrando questa sovrana e i suoi ministri sotto nomi tartari. Ma la sua cosa migliore sono certo gli *Animali parlanti*, vasta favola di ventisei canti in sesta rima. Quivi la satira non pur colpisce le magagne delle corti, le doppiezze della politica, le ingiustizie dei governi, ma s'estende a tutta la vita sociale contemporanea. Lo stile, slavato e prolisso, come sempre nel Casti, è però avvivato da arguzie, da trovate spiritose e da una cotal grossolana ironia. G. B. Casti.

13. Il dilagare della satira non è in sostanza se non una particolare manifestazione di quella tendenza insegnativa che tutta pervade la letteratura del secolo XVIII, così avido di scienza. Non può dunque far meraviglia che anche la poesia didascalica propriamente detta abbia avuto allora gran voga, anzi maggior voga che mai. La poesia didascalica.

Numerosi i poemi georgici, nei quali viveva la virgiliana tradizione della Rinascenza. Buona nominanza ha ancora fra essi la *Coltivazione del riso* del veronese Giambattista Spolverini (1695-1762). Ma più ricca la floritura dei poemi scientifici; chè non v'era materia sì scabra, sì astrusa, sì dif-

ficile che non paresse acconcia alla poesia; anzi vero oggetto di questa era giudicata la scienza in tutte le sue piú ardue manifestazioni. Aristotile aveva pur detto che ufficio della poesia è ammaestrar dilettando, e un solenne esempio di poema scientifico aveva offerto Lucrezio, bellamente tradotto in quel tempo da Alessandro Marchetti (1717). Perciò le nuove scoperte della fisica, dell'astronomia, delle scienze naturali, le teoriche dei filosofi antichi e moderni, le dottrine dell'economia e del nuovo diritto legislativo e penale, tutto fu messo in versi, fiaccamente, aridamente, senz'altro ornamento che di una certa leggiadretta agghindatura stilistica e di qualche bolsa invenzione di viaggi aerei o terrestri; perché la sete di verità tarpava le ali alla fantasia e vietava i regni fioriti delle favole. Metri: l'ottava, il sonetto e piú di sovente l'endecasillabo sciolto, che affrancando il corso delle idee dall'impaccio della rima, pareva il solo metro adatto alla forte poesia del sapere. Misera e presuntuosa poesia! Oggi, altro di essa non vive che un mezzo migliaio di versi con cui Lorenzo Mascheroni invitava (1793) la contessa Paolina Grismondi, tra gli Arcadi Lesbia Cidonia, bella e colta dama bergamasca, ad allietare Pavia d'una sua visita.

L. Mascheroni.

Il Mascheroni, da Castagneta presso Bergamo (1750-1800), fu un carattere nobilissimo d'uomo e di cittadino italiano; professore d'algebra e geometria nell'Università pavese (dal 1786) e a svago de' suoi gloriosi studi matematici, poeta. Nell'*Invito a Lesbia* egli descrive i gabinetti, i laboratori e l'orto botanico dell'Università, mentre, ingannato dall'illusione del desiderio, immagina d'esser guida all'augurata visitatrice; leggiadra finzione, che avviva tutto il poemetto. Inoltre lo stile è di squisita eleganza; larga e vigorosa è l'onda dello sciolto; sempre desto il sentimento della varia poesia dei fenomeni naturali.

Imitazione dantesca.

14. Se in molti lo spirito filosofico soffocava interamente il senso estetico e fomentava l'amore di codesta insoffribile poesia scientifica, in altri poeti il desiderio acuto del vero e il bisogno di ringagliardire l'arte e di ricondurla alla vita, ancorché non producessero i mirabili effetti ch' ebbero nel Parini, stimolavano energie benefiche, la ripugnanza a tutte

le vuote cianfrusaglie mitologiche e una spontanea, quasi inconscia simpatia per Dante, il grande e robusto pittore della realtà. Del discredito in cui la mitologia cadeva e del graduale rifiorire dell'imitazione dantesca, pur tra l'imperversare delle aggressioni bettinelliane, le testimonianze abbondano. Ma noi staremo paghi a ricordare il nome del ferrarese Alfonso Varano (1705-88), che giova all'esemplificazione d'entrambi quei fatti.

A. Varano.

Discendente dalla famiglia dominatrice un tempo di Camerino, il Varano compose tragedie, egloghe, sonetti, canzoni; ma la sua rinomanza poggia principalmente sulle dodici *Visioni* in terza rima, scritte appunto per dimostrare che si poteva parlar nobilmente e leggiadramente in poesia senza attingere idee ed ornamenti « alle false e impure sorgenti delle gentilesche deità ». Alcune svolgono temi di religione, di teologia, di morale; altre lamentano la morte di personaggi illustri; altre infine descrivono pubbliche calamità, come la peste di Messina e il terremoto di Lisbona (1755). Con fantasia tra biblica e dantesca, il poeta finge in ciascuna un suo rapimento al cielo, e dalla Bibbia e da Dante deriva poi invenzioni spicciole, immagini, atteggiamenti della frase, pensieri, locuzioni. Enfasi egli ne ha molta; ispirazione poca o punta; il suo verso ora frugoneggia e ora è sciatto, duro, stentato. E come la semplice grandiosità della Scrittura si perde nella grettezza di quell'ingegno pedestre, così di dantesco le *Visioni* non hanno se non la forma esteriore, certe mal imitate oscurità e il frequente teologizzare. Ben altro cuore che il Varano non avesse, occorreva per trasfondere nella poesia l'inesorabile sentimento della giustizia e il caldo amor patrio dell'Alighieri; ben altro ingegno per tentare d'imitarne con qualche fortuna l'arte grandissima. E tutto questo fu opera d'altri poeti, rispettivamente del Parini, dell'Alfieri e del Monti.

Bibliografia

T. Concari, op. cit., capp. VIII, VI. M. Landau, op. cit., P. II, cap. IV. G. Carducci, *Del rinnovamento letterario in Italia*, nel vol. I delle *Opere*, Bologna 1889. De Sanctis, *Storia*, nuova ediz., vol. II, cap. XX. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. IV e VI. — 1-2. *Poeti erotici del sec. XVIII*, Firenze 1868; *Poeti lirici del sec. XVIII*,

Firenze 1871, entrambi i volumetti a cura di G. Carducci con ottime prefazioni, nella *Bibliot. diam. Barbera. Poeti minori del Settecento* a cura di A. Donati, Bari 1912-13; 2 voll. degli *Scrittori d' Italia.* V. A. Arullani, *Lirica e lirici nel Settecento*, Torino-Palermo 1893. A. Salza, *La lirica dall'Arcadia ai tempi moderni*, Milano, Vallardi, in corso di pubblicazione nella *Storia dei generi lett.*, P. II. cap. I. Sul Savioli, E. Carrara, *Un poeta « bolognino »*, nella *Vita italiana* del 1.° marzo 1897, e per le edizioni degli *Amori*, A. Salza, nel *Fanfulla d. dom.*, XXVIII, 1906, n. 14. G. Scotti, *La vita e le opere di A. Bertola*, nel *Pensiero italiano*, XVIII, 1896. A. Roffi, *Studi su A. De Giorgi Bertola*, Forlì 1914. A. Simioni, *Jacopo Vitorelli. La vita e gli scritti*, Rocca S. Casciano 1907. J. Vittorelli, *Poesie* a cura di A. Simioni, Bari 1911, negli *Scrittori d'Italia*. F. S. Cardosi, *La scuola oraziana del Ducato Estense*. I. *Agostino Paradisi*, nella rivista *Classici e Neo-latini*, I, 1905, n. 2. G. Cavatorti, *Agostino Paradisi*, Torino 1907; cfr. *Giorn. storico*, LVI, 444. F. Solerio, *Studio critico su L. Cerretti e le sue opere*, Firenze 1902. Sul Cassoli, S. Peri, *L'opera letteraria d'un poeta del sec. XVIII*, Varese 1901, e *Un precursore di A. Manzoni*, nel *Giorn. storico*, LVIII, 149 sgg. A. F. Rossi, *A. Mazza e i tempi suoi*, Parma 1905. G. Carducci, *La gioventù poetica di G. Fantoni*, nel vol. XIX delle *Opere*. G. Sforza, *Contributo alla vita di G. Fantoni*, nei vol. VII-VIII (1906-7) del *Giorn. storico e lett. della Liguria*. G. Fantoni, *Poesie* a cura di G. Lazzeri, Bari 1913 *(Scrittori d'Italia)*. — **3-11.** C. Cantù, *L'Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, ultima ediz., Milano 1892. V. Bortolotti, *G. Parini. Vita, opere e tempi* con documenti ined. e rari, Milano 1900. E. Bellorini, *La vita e le opere di G. Parini*, Livorno 1918 (*Bibliot. d. stud.* n.° 400). F. De Sanctis, *Giuseppe Parini*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli 1888. G. Carducci, *Studi su G. Parini. Il Parini minore*, Bologna, 1903 (vol. XIII delle *Opere*); quivi un *Saggio di bibliografia pariniana*. G. Carducci, *Studi su G. Parini. Il Parini maggiore*, Bologna 1907 (vol. XIV delle *Opere*); quivi *La storia del Giorno* e i saggi sulle grandi odi. E. Bertana, *Studi pariniani*. Spezia 1893. Per la bibliografia degli scritti intorno al Parini usciti in occasione del centenario (1899), E. Bertana, nel *Giorn. storico*, XXXVI, 131 sgg.; intorno a pubblicazioni posteriori (1904-1915), L. Valmaggi, *Rassegna di studi pariniani*, nel *Giorn. stor.* LXVIII, 196 sgg. *Opere di G. Parini* pubbl. ed illustrate da F. Reina, Milano 1901-4, voll. 6. Il testo del *Giorno* dato dal Reina, insieme colle varianti dei mss., resta sempre il più genuino, e fu riprodotto da M. Scherillo, *Poesie scelte e illustrate di G. Parini*, Milano, Hoepli, 1900, da G. Natali, *Poesie di G. Parini* con introduzione e commento, Milano, Vallardi, 1905, da G. Ferretti, *Il Giorno commentato*, Milano 1914, e da P. Bellezza, *Il Giorno* con prefazione e note, Milano 1917; delle quali edizioni le due prime contengono anche le *Odi* e una scelta (assai più ricca nella seconda) delle minori poesie pariniane. Il testo dato dal Cantù nel citato volume è seguito invece da G. De Castro

nella sua edizione commentata, Milano 1890. — Le *Odi di G. P.*, riscontrate su mss. e stampe con prefazione (importante per la biografia) e note di F. Salveraglio, Bologna 1882. Le *Odi di G. P.*, illustrate e commentate da A. Bertoldi, 3.ª ediz., Firenze, Sansoni, 1911. Altri buoni commenti delle *Odi* sono quelli del D'Ancona (Firenze, Le Monnier, 1884) e del Mazzoni (Firenze, Barbéra, 2.ª ediz., 1900); in quest'ultimo anche il *Giorno* e altre poesie. Una nuova edizione delle *Opere* del Parini prepara E. Bellorini per gli *Scrittori d'Italia* del Laterza; ne sono usciti i due primi volumi contenenti le *Prose*, Bari 1913-15. — **5.** A. Zardo, *I Sermoni del Gozzi e quelli de' suoi imitatori*, nella *N. Antol.* del 16 febbraio 1913. S. Paggi, *Il « Cicerone » di G. C. Passeroni*, Città di Castello 1912. — **12.** G. Agnelli, *Precursori e imitatori del Giorno di G. Parini*, Bologna 1888. Sulle imitazioni italiane del La Fontaine, P. Toldo, nel *Giorn. storico*, LIX, 1912, p. 249 sgg. *Favole di tre Autori toscani*: *Crudeli, Pignotti e Clasio*, Firenze 1886 *(Bibliot. diam. Barbera)*. F. Sbigoli, *T. Crudeli e i primi framassoni in Firenze*, Milano 1884. U. Frittelli, *L. Pignotti favolista*, Firenze 1901. Sul Clasio, I. Del Lungo, nel vol. *Patria italiana*, Bologna 1909, p. 187 sgg. F. Bernini, *Storia degli « Animali parlanti » di G. Casti*, Bologna 1901. — **13.** Sulla poesia scientifica, E. Bertana, *In Arcadia*, Napoli 1909. Per il Mascheroni, A. Fiammazzo, *Notizie, documenti e lettere*, nel vol. *Contributi alla biografia di L. M.*, Bergamo 1904. *Poesie e prose ital. e latine, edite e ined. di L. M.*, testo critico preceduto da una Introduzione per cura di C. Caversazzi, Bergamo 1903. G. Natali, *L. Mascheroni poeta della scienza*, nel vol. *Idee costumi uomini del Settecento*, Torino 1916. L. Mascheroni, *L'invito a Lesbia Cidonia e altre poesie* con introduzione e commento di G. Natali, Città di Castello 1915. — **14.** A. Varano, *Opere scelte in poesia*, Milano, 1818. *Le Visioni* con note storiche e filologiche di F. Cerruti, Torino 1873. L. Cambini, *A. Varano poeta di visioni*, Ferrara 1904.

CAPITOLO VIII

Il teatro tragico e l'Alfieri

1. La tragedia nel secolo XVII. — **2.** Il fervore tragico del Settecento. P. J. Martelli. G. V. Gravina. — **3.** Scipione Maffei. — **4.** La tragedia nel secolo XVIII fino all'Alfieri. — **5.** La vita dell'Alfieri fino al 1775. — **6.** Dal 1775 alla morte. — **7.** Il pensiero politico dell'Alfieri. — **8.** Le opere in prosa. — **9.** Intento, soggetti, struttura, stile e verso delle tragedie alfieriane. — **10.** Loro fondamento morale e valore estetico. — **11.** La rappresentazione psicologica dei personaggi. — **12-13.** Le minori opere di poesia dell'Alfieri. — **14.** Il dramma borghese e la tragedia dopo l'Alfieri. — **15.** Prodromi della tragedia romantica.

La tragedia nel sec. XVII.

1. Nel Seicento gli avviamenti del teatro tragico non furono in sostanza diversi da quelli che erano prevalsi nel secolo XVI. Crebbe bensí la già grande varietà dei soggetti, che i seguaci di Melpomene derivarono non solo dalla storia greca, romana e orientale, dalla mitologia e dalla novella, ma anche dalla storia recente, dai poemi dell'Ariosto e del Tasso e dalle sacre carte. Tra gli artificiati fervori della Controriforma ebbero gran voga le tragedie sacre, delle quali merita almeno una fuggevole menzione l'*Adamo* (1613) di Giambattista Andreini (vedi pag. 89), sia per la grandiosità della concezione e lo splendore d'alcune immagini e sia perché è probabile ne abbia tratto qualche ispirazione il Milton per il *Paradiso perduto.* D'altra parte il sentimento amoroso, nelle sue diverse manifestazioni, andò acquistando nelle tragedie maggiore importanza che non avesse avuto in addietro e giovò talvolta a diffondere una cert'aura di delicatezza fra le atrocità delle favole; com'è per es., nell'*Aristodemo* (1657) di Carlo Dottori, tragedia, che insieme con molti difetti ha qua

e là vera forza drammatica e una certa efficacia descrittiva. Ma nonostante queste novità e quantunque altre ne generasse l'imitazione del teatro sacro spagnuolo, del dramma pastorale e dell'opera in musica, pure i tragici secentisti, nella struttura delle loro composizioni, nei caratteri dei personaggi, negli spedienti scenici, nello stile sentenzioso e declamatorio seguitarono a calcare le orme del Trissiño, del Giraldi e dello Speroni.

Non molti né molto fecondi codesti tragici, specie nella seconda metà del secolo. Il gusto degli spettatori non li secondava, e la tragedia era quasi caduta in disuso, soppiantata in sulle pubbliche scene, oltre che dalle commedie, dalle cosiddette *opere tragiche* o *regie* o *tragicomiche*, ibridi drammi in tre atti, ora in prosa e ora misti di versi e di prosa, dove la solennità pomposa dei personaggi goffamente eroici si mescolava alle scurrilità delle maschere, dove ogni regola era allegramente calpestata, ogni assurdità ammessa e il lieto fine mandava a casa gli spettatori liberi da tristi impressioni. Al barbaro « uso delle scene italiane » dovettero acconciarsi anche le migliori tragedie francesi, quando a mezzo il Seicento cominciarono ad essere rappresentate fra noi, non in traduzioni fedeli e garbate, sí in travestimenti sguaiati, che profondamente alteravano la fisonomia degli originali. Ma questo mal vezzo valse a preparare il pubblico al nuovo avviamento che il teatro tragico doveva assumere nel secolo XVIII.

Il fervore tragico del Settecento.

2. Superba delle sue glorie letterarie, l'Italia vedeva con dolore che la palma della tragedia le fosse contesa dalla Francia, dove Pietro Corneille (1606-84), Giovanni Racine (1639-99) e la fiorida scuola dei loro seguaci avevano, per universale consenso, superato di gran lunga i Trissini, i Giraldi, gli Speroni e gli altri grami tragedi del nostro Cinquecento. Occorreva provvedere al decoro nazionale risollevando dalla sua decadenza il teatro, e in primo luogo la più nobil forma di esso, quella forma che meglio d'ogni altra pareva disposta a servire ad un fine educativo e così a secondare le tendenze filosofiche del nuovo secolo. Ed ecco germogliare, via per tutto il Settecento, una tal moltitudine di tragedie, quale non s'era mai vista in addietro, né si vide

piú tardi, e tenerle bordone una sequela infinita di dissertazioni critiche intorno all'arte tragica, investigata e discussa in ogni sua parte.

P. J. Martelli.

Il primo che animosamente tentasse di dare all'Italia quella corona che « unica mancava al suo crine glorioso », fu il bolognese Pier Jacopo Martelli (1665-1727), ingegno colto e vivace, verseggiatore facile e copioso in piú generi. I propositi d'emulazione non facevano velo al suo giudizio, e quantunque non approvasse tutti i canoni, né in tutto l'arte dei tragici francesi, pure egli reputava le loro opere preferibili alle greche, come piú conformi ai gusti, agli usi, ai sentimenti dell'età moderna. Perciò nelle sue tragedie, che furono in parte composte nel primo decennio del secolo e che trattano d'argomenti greci, romani, orientali e sacri (p. es. l'*Alceste,* la *Morte di Cicerone,* la *Perselide*, il *Sisara*), il Martelli, pur concedendosi qualche non essenziale licenza, derivò dal teatro francese l'indole e l'ossatura delle favole, la struttura scenica e per lo piú anche il metro (l'alessandrino), che riprodusse mediante i doppi settenari rimati a coppia, detti dal suo nome *martelliani.* Tuttavia trasfuse in quelle forme uno spirito alquanto diverso: una vena comica e satirica non iscarsa e un certo fare alla buona molto disforme dalla nobile sostenutezza cara ai Francesi.

G. V. Gravina.

Nel tempo stesso il Gravina, grande ed esclusivo ammiratore degli antichi (vedi pag. 136), tuttoché libero e giudizioso critico delle regole aristoteliche, credette di poter richiamare in vita il dramma greco nella piena integrità delle sue forme, e vi si provò nelle *Tragedie cinque* (1712), miserabili aborti d'una mente, che nata alla critica s'ostinava a reputarsi capace di poesia. Per fortuna egli non trovò seguaci. Quei pochi altri tragici del primo Settecento che pure s'argomentarono di rinnovare gli esempi greci, ebbero non solo migliori attitudini poetiche, ma anche differenti criteri, essendosi proposti d'osservare strettamente — ciò che il Gravina non faceva — tutte le norme prescritte dall'aristotelismo scolastico; laddove Scipione Maffei, con piú fine senso d'arte e di critica, tornò agli antichi non per farsene schiavo, si per derivarne serietà di forme e compostezza di caratteri.

3. Il Maffei, patrizio veronese (1675-1755), fu uno dei più dotti e operosi tra gli eruditi che fanno corona al grande Muratori. Assiduo propugnatore della riforma del teatro, vi diede opera discutendo e insegnando le norme dell'arte, procurando di rimettere in onore le migliori tragedie del Cinquecento e scrivendo la *Merope*, che fu rappresentata primamente a Modena nel 1713. Nell'ampliare, per via d'alcune non felici giunte e modificazioni, la vecchia favola d'Igino, che già altri avevano sceneggiata in Italia e in Francia (vol. II, p. 219), egli evitò le mollezze amorose e accrebbe l'importanza delle agnizioni, intento a seguire la maniera dei Greci. Quanto al metro, adottò e trattò con bella sostenutezza l'endecasillabo sciolto, dacché a lui spiaceva nelle tragedie la rima usata oltralpe, e quindi l'innovazione del Martelli. Ma in molte importanti qualità tecniche non isdegnò seguire l'uso francese, secondo il quale soppresse il coro stabile, concatenò insieme le scene e tolse di mezzo i noiosi racconti dei messi, trasfondendo nel dialogo la narrazione degli antefatti. Infine rispettò scrupolosamente le tre famose unità, come i Francesi facevano sull'esempio dei Greci. Scipione Maffei.

Quale opera d'arte, la *Merope* ha difetti non pochi né lievi: molto artificio nello svolgimento dell'azione, molte incongruenze logiche e psicologiche nella figurazione dei personaggi. Pure la rappresentazione dell'amore e del dolore materno vi è spesso calda e commovente, e lo stile serba nella sua nobiltà una naturalezza, che si contrappone, anche nell'intenzione del Maffei, alla compassata ricercatezza dello stile francese. Accolta nei teatri con gran plauso, ristampata più volte, tradotta in più lingue, la *Merope* diede il tipo cui si conformò nella struttura e nella forma la tragedia italiana del secolo XVIII; soprattutto risolse la questione del verso, dando causa vinta allo sciolto contro il martelliano, invano difeso dal suo creatore e invano da lui stesso vendicato nel *Femia*, dramma satirico in bellissimi sciolti.

4. Franceseggiante nella struttura scenica, anche la *Merope* conferì ad agevolare il trionfo di quel gusto transalpino nel teatro tragico, che il Maffei s'era anzi proposto di combattere. Dopo di lui e dopo il Martelli l'imitazione fran- La tragedia del sec. XVIII fino all'Alfieri

cese si fece piú profonda e piú pedissequa, favorita in qualche parte da innate tendenze del nostro teatro. Venne cosí a dominare nell'orditura delle favole l'elemento amoroso, che già vedemmo essere penetrato nella tragedia italiana fin dal Seicento; caddero in disuso le agnizioni, e con esse le atrocità e l'assurdo intervento del soprannaturale mitologico; i personaggi assunsero atteggiamenti d'affettata nobiltà; e l'esempio del Voltaire ravvalorò il concetto che la tragedia avesse ad essere strumento di educazione morale.

Della lunga e affollata schiera dei tragici italiani del Settecento sarebbe vano parlare qui partitamente. Sono letterati per altri titoli illustri, e ignorati dilettanti del culto di Melpomene; sono uomini e donne; patrizi, professori, ecclesiastici, eruditi, medici, giureconsulti e va dicendo. Piú di sovente che sulle pubbliche scene — la moltitudine aveva pur sempre le sue maggiori simpatie per altri generi di spettacoli — le tragedie erano recitate nelle corti dei principi, sui teatrini privati dei palazzi gentilizi o delle Società filodrammatiche, nei collegi dei Gesuiti. Molti padri della Compagnia apprestarono tragedie, che facevano rappresentare ai loro giovani alunni, e si formò cosí un *teatro gesuitico,* che, se togli l'esclusione delle parti femminili, neppur essa rigorosa e costante, e la frequenza dei soggetti sacri, non è poi molto diverso dal comune teatro tragico contemporaneo.

S. Bettinelli. Fra i drammaturghi gesuiti ebbe allora notevole rinomanza il Bettinelli, che con un singolare zelo di patria carità consigliava la trattazione d'argomenti nazionali italiani, secondo le forme francesi. Eppure nelle sue mediocri tragedie, il *Gionata*, il *Demetrio Poliorcete* e il *Serse,* non uscí dalla storia biblica e greca, attingendo largamente motivi e intrecci dal Racine, dal Corneille, dal Voltaire. A soggetti nazionali s'appigliarono invece altri scrittori — sia ricordato ad esempio, l'infelicissimo *Marco Polo* di Gaspare Gozzi (1755) — ma li svolsero sovrapponendovi fantastiche invenzioni conformi al costume tragico di quel tempo. Maggiore rispetto della sincerità storica ebbe, almeno in tre delle sue quattro tragedie, il padovano Antonio Conti (1677-1749), spirito operoso e versatile, pronto a concepire vasti disegni, ma

A. Conti

impaziente del lavoro lungo e continuato, grande propugnatore d'un rinnovamento dell'arte nella sostanza se non nella forma. Gli argomenti delle sue tragedie sono romani: *Cesare, Giunio Bruto, Marco Bruto, Druso* (1726-47); politico-morale è l'intento; di tipo francese la forma, quantunque il primo impulso a trattare soggetti romani forse venisse al Conti dalla lettura del *Cesare* shakespeariano; scarso il valore estetico, nonostante certi pregi modesti nella condotta, nell'impostatura dei caratteri, nella rappresentazione della verità storica.

Di quasi tutta la produzione tragica italiana dei primi otto decenni del Settecento, il tempo ha fatto giustizia. Moda straniera importata fra noi per un ripicco d'amor proprio nazionale, sollazzo accademico, capriccio d'ingegno, essa non poteva vivere lungamente nel regno dell'arte, passati che fossero quel momentaneo infatuamento e il rumor delle lodi date per compiacenza o per ignoranza. Quelle tragedie, fatte poche eccezioni, sono le piú misere cose del mondo: rari i caratteri fortemente concepiti, come quello di Merope nella tragedia del Maffei o quello di Giovanni di Giscala nella tragedia omonima del Varano (1754); fredda e artificiale l'ispirazione; non ombra di vera vita drammatica; e in cambio molta rettorica, molti luoghi comuni, molta sciatteria di stile e di verso. E invero quale altra poteva essere la sorte d'un genere che si nutre di passioni forti ed eroiche, nell'età della frivolezza arcadica e del filosofismo enciclopedico? Mancavano a quei tragedi il calore del sentimento, la fede profonda, la coscienza gagliarda, tutto ciò insomma che valse appunto a suscitare il fremito d'una vita nuova nella stanca forma della tragedia, quando l'Alfieri vi trasfuse l'onda irruente della sua soggettività.

5. La biografia di lui è la storia della lotta interiore che una coscienza nuova, fatta di generosi impulsi naturali, d'esperienza e di rinvigorite tradizioni classiche ed italiane, combatte contro la vecchia comune coscienza; la storia della lotta esteriore ed aperta che quella nuova coscienza sostiene contro l'educazione, le idee, le costumanze del tempo; infine lo spettacolo della vittoria che alla duplice lotta consegue e si corona d'una profonda rigenerazione spirituale. La vita dell'Alfieri fino al 1772;

Nel Parini il rinnovamento avviene senza scosse violente tra favorevoli condizioni di vita, in un'indole pacata e serena, ed è essenzialmente morale; nell'Alfieri si compie per una subita ribellione, a dispetto delle circostanze, fra gl'impeti d'un'anima passionata, ed è morale insieme e politico. Egli in sé impersona ed anticipa la grande crisi onde uscí la coscienza della nuova Italia.

Ai 16 di gennaio del 1749 nacque ad Asti Vittorio Amedeo Alfieri di « nobili, agiati ed onesti parenti »; cioè di Antonio e di Monica Maillard di Tournon, oriunda savoiarda. Ancora bambino perdette il padre, e nel 1758 fu « ingabbiato » nell'Accademia di Torino, dove in « otto anni d'ineducazione » studiò poco e male e si sentí a disagio per la mancanza della libertà. Ne uscí nel 1766 col grado di porta-insegna del reggimento d'Asti; ma insofferente di « quella catena di dipendenze gradate che si chiama subordinazione » e smanioso di viaggiare, ottenne poco appresso dal re la licenza di partire. E viaggiò per poco men di sei anni quasi continuamente, in Italia, in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Germania, in Russia, in Ispagna, nel Portogallo, sostando qua e là a non lunghe dimore, molte cose vedendo, poche osservando. Era nel suo animo un'esuberanza irrequieta di vita, un fermento d'aspirazioni e di passioni indefinite, un perpetuo procelloso ondeggiare fra intenti diversi e discordi. Ond'egli passava da un desiderio sfrenato di sapere al disprezzo di tutto ciò che non sapeva; nella mancanza d'ogni « impulso deciso » si sentiva inetto a qualsiasi cosa seria; e tormentato dalla malinconia, andava andava, senza trovar mai pace né requie, abbandonandosi a « feroci burrasche » amorose, compiacendosi di rischiose imprese, stordendosi nelle folli galoppate in groppa a focosi cavalli. Pure in quel turbinare dell'anima lampeggiava qualche nota fondamentale del suo carattere. La selvatica e maestosa ruvidezza della natura nordica destò nel suo spirito moti di profonda simpatia; a Vienna, avendo veduto il Metastasio « fare a Maria Teresa la genuflessioncella d'uso », non volle saperne d'amicizia « con una Musa appigionata e venduta all'autorità despotica »; a Berlino, presentato al gran

Federico, non provò nessun sentimento né di meraviglia né di rispetto, ma bensí d'indignazione e di rabbia.

Tornato a Torino nel 1772, si pose a far vita gaudente con alcuni amici e cominciò a scrivere in francese « non buono » certe bagattelle che divertivano assai la brigata. Comporre tragedie era, come sappiamo, la moda del secolo, ravvalorata pur allora da un concorso a premi annuali che il duca di Parma aveva bandito (1770). E alla moda cedette anche il giovane scapestrato, una notte che vegliava una sua amica ammalata. Schiccherò in versi italiani l'abbozzo d'una già ideata *Cleopatra* (1774), e fu questo il principio della vita nuova. « Dopo alcuni mesi di continui consulti poetici e di logorate grammatiche e stancati vocabolari e di raccozzati spropositi », la *Cleopatraccia* — cosí la chiamava l'Alfieri — giunse a compimento, e riveduta, corretta, rifatta, fu recitata al Carignano di Torino il 16 giugno del 1775 coll'aggiunta della farsetta *I Poeti*. Il pubblico plaudí, e all'autore « da quella fatal serata in poi, entrò in ogni vena un sí fatto bollore e furore di conseguire un giorno meritamente una vera palma teatrale, che non mai febbre alcuna di amore *lo* aveva con tanta impetuosità assalito ». dal 1772 al 75;

6. Dall'Accademia l'Alfieri era uscito con un po' di latino imparato male e per forza e con un'imperfetta notizia dei maggiori poeti italiani. Per conto suo s'era poi resi piú familiari questi ultimi e aveva letto Montaigne, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, molti romanzi e tragedie francesi e qualche cosa del Machiavelli. Le *Vite* di Plutarco lo avevano commosso profondamente, e alcune ne aveva riletto « quattro o cinque volte con un tale trasporto di grida, di pianti e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirlo nella camera vicina, lo avrebbe certamente tenuto per impazzito ». Studi scarsi, disordinati, senza metodo, letture che se talvolta avevano provocato scatti improvvisi di recondite energie, non avevano però potuto formargli una cultura solida e ben regolata. Perciò quando l'Alfieri nel 1775 vide disegnarsi nettamente nell'avvenire la meta della sua vita, sentí il bisogno di ricominciare da capo la sua educazione. Debellate allora con uno sforzo impetuoso della sua volontà dal 1775 alla morte.

le vecchie abitudini, liberatosi da ogni distrazione d'amori, di cavalli, d'amici, si sprofondò negli studi con quello stesso frenetico ardore che aveva posto nei viaggi e nei sollazzi. Aveva ventisei anni, e tornò alla grammatica italiana e latina, « ingoiò le piú insulse letture dei nostri testi di lingua per invasarsi di modi toscani », « s'inondò il cervello di versi del Petrarca, di Dante, del Tasso, dell'Ariosto », tradusse dal latino, tutto inteso a imparare a scrivere correttamente e con arte. Infine nel 1776 si trasferí in Toscana per « avvezzarsi a parlare, udire, pensare e sognare in toscano e non altrimenti mai piú ».

Gli anni che corsero dal 1775 al '90 furono nella vita dell'Alfieri un periodo di grande e feconda operosità. Negli aridi studi, continuati con pertinacia eroica, egli si venne allora addestrando all'adeguata espressione artistica del suo pensiero e del suo sentimento gagliardi, mentre componeva, insieme colle principali tragedie, buona parte delle minori sue opere di prosa e di poesia. Eppure anche in quegli anni di rado posò a lungo in un luogo. Nel 1778 per « disvassallarsi », cioè per affrancarsi da ogni vincolo verso il suo paese e il suo re e poter esercitare con pienissima indipendenza l'ufficio di scrittore, fece donazione alla sorella di quanto possedeva in Piemonte, riserbandosi un'annua pensione. Fino al 1785 la Toscana, specialmente Siena, fu la sua dimora consueta; ma se ne allontanò parecchie volte, per un soggiorno di due anni a Roma (1781-83) e per viaggi in Italia ed all'estero.

Non solo dall'innata irrequietezza, ma anche dal desiderio d'esser vicino a colei che diceva « la sua vera donna », era adesso stimolato a vagare. Incontratosi a Firenze nell'ottobre del 1777 con Luisa Stolberg, contessa d'Albany, moglie e poi vedova di Carlo Edoardo Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra, s'era acceso d'un amore che in complesso si può dire durasse vivo e ricambiato fino alla morte del poeta. Per seguire la contessa lasciò l'Italia nel settembre del 1785, e per sette anni visse, senza mai trascurare i suoi lavori letterari, parte in una villa dell'Alsazia e parte a Parigi, dove era nell'89 al primo scoppiare della Rivoluzione. Dinanzi allo

spettacolo d'un popolo che insorgeva in nome della libertà e del diritto, l'uomo che aveva poc'anzi cantato (1781-83) in cinque odi *L'America libera*, non poté restar muto, e con l'ode politica *Parigi sbastigliata* inneggiò al principal fatto delle giornate di luglio. Ma quando vide al despotismo regio succedere la tirannide sanguinaria della plebe, mutò l'entusiasmo in isdegno; colto da timore, fuggì a precipizio da Parigi nell'agosto del 1792 e si ridusse a vivere colla sua donna a Firenze.

Gli avvenimenti politici rinfocolarono il suo odio contro i Francesi, ma non ispensero il suo ardore per gli studi. Nel '96 si diede alacremente a imparare da sè il greco; lesse e in parte tradusse Omero, Eschilo, Euripide, Sofocle, Aristofane; e infine « invanito bambinescamente dell'avere quasi che spuntata quella difficoltà, inventò l'ordine d'Omero e se ne creò di sua stessa mano cavaliere ». In quel tempo tradusse pure Terenzio e Virgilio (fin dal 1776 aveva volgarizzato la *Catilinaria*), compose nuove opere di poesia e, nel maggio 1803, aggiunse dodici capitoli alla narrazione della sua *Vita*, che durante la dimora a Parigi aveva cominciata e condotta per diciannove capitoli fino al 1790. L'ultima pagina della *Vita* ha la data del 14 maggio; cinque mesi dopo, agli 8 d'ottobre del 1803, l'Alfieri moriva e aveva dalla pietà della contessa d'Albany, sua erede universale, e dallo scalpello del Canova, l'onore d'un solenne monumento in Santa Croce.

Il pensiero politico dell'Alfieri.

7. Animo risoluto, riluttante alla forza, pieghevole alle amorevolezze, dotato d'una volontà robusta e imperiosa, adorno d'un'intima bontà spesso velata dalla sdegnosa selvatichezza dei modi, con una più che discreta dose d'alterigia e di vanità, con molte stravaganze e grande facilità a lasciarsi trascinare dalla passione, con un vago sentimento contemplativo e malinconico, l'Alfieri è senza dubbio un carattere morale straordinariamente complesso. D'affetti d'ogni specie ridondava il suo cuore; ma fra tutti predominava un profondo feroce aborrimento di qualsiasi tirannide, il quale insieme coll'amore ardente della libertà civile fu il principale ispiratore delle sue opere e il fondamento della sua dottrina politica.

In tutte le sue opere l'Alfieri manifesta una forte avversione al despotismo, che reggeva quasi tutti gli stati d'Europa; e poiché codesta forma di governo s'impersonava allora nei re, egli li odia e combatte come tiranni superiori alla legge. Il pensiero che il bene e il male d'uno stato dipendano dal volere d'un uomo, lo fa fremere; ma non è minore la sua contrarietà alle oligarchie e alle democrazie onnipotenti. Detesta come tiranneschi tutti i governi in cui il potere esecutivo non sia nettamente e saldamente separato dal legislativo, perché vuole protette da ogni arbitrio e su tutti imperanti le leggi. Il diritto di farle attribuisce agli eletti del popolo, e per popolo l'Alfieri intende non l'infima plebe, ma bensí « una moltitudine e quasi totalità di onesti abitanti sí delle città che del contado, promiscuamente composta di tutti i ceti ».

Nati dal sentimento piuttosto che da un pacato raziocinio e nudriti d'idee apprese sui libri, in ispecie su quelli degli Enciclopedisti francesi, i concetti politici dell'Alfieri non assunsero mai una forma ben definita e si librarono incerti fra l'aspirazione teorica ad un'astratta democrazia e le congenite tendenze aristocratiche del nobile conte subalpino. Egli fu propenso al regime repubblicano; ma come avesse ad essere costituita codesta sua repubblica, non è possibile determinare. Nei suoi ultimi anni però le delusioni patite in causa degli avvenimenti di Francia e d'Italia e la sua ammirazione per la costituzione inglese, lo portarono a vagheggiare una forma mista di governo, una specie di monarchia costituzionale, in cui il potere legislativo spettasse all'assemblea dei nobili, e al popolo fosse solo concesso di godere il beneficio della legge. L'Alfieri giudicava che nessun governo libero potesse essere fondato e tanto meno mantenuto, se il popolo non fosse maturo alla libertà, cioè dotato di virtú religiose e civili; e poiché le prove recenti parevano indicare che da tale maturità il popolo fosse ancora lontano, il suo pensiero metteva capo a quella cosí aristocratica e ristretta concezione degli ordini liberi.

A difesa del genio nazionale il Parini usò gli strali della satira contro il forestierume delle mode, della letteratura

e della lingua, ma non s'elevò mai all'idea d'una patria italiana considerata come entità politica indipendente. L'Alfieri invece, convinto che ogni nazione dovesse governarsi da sé e che gli odi nazionali non potessero esser mai né ingiusti né vili, combatté i dominatori stranieri, e primo, dopo il Machiavelli, affermò con insistenza l'alta idealità che il secolo XIX doveva vedere attuata, e la sua fede nel trionfo di essa. « Al popolo italiano futuro » dedicò con fatidiche parole la sua tragedia *Bruto secondo*, e in sul principio del *Misogallo* presagí che l'Italia, allora « inerme, divisa, avvilita, non libera ed impotente », sarebbe un giorno *indubitabilmente* risorta « virtuosa, magnanima, libera ed una ».

Le opere in prosa.

8. L'esercizio della letteratura fu per l'Alfieri un vero apostolato civile in favore di quelle idee politiche e morali che formavano la sua coscienza e ch'egli propugnò nelle prose col ragionamento e nelle poesie colla suggestione del sentimento irrompente. Egli anzi non concepisce il bello artistico se non come la manifestazione del vero morale, sí che quello non possa essere ove questo non sia. Nella sua estetica, bellezza e moralità si compenetrano e si fondono in un tutto inscindibile; e la sua arte si conforma sempre a questo concetto teorico.

Ragionata esposizione di dottrine politiche sono i due libri *Della tirannide*, che scritti « d'un sol fiato » nel 1777, furono pubblicati con qualche ritocco nel 1789, e i tre libri *Del principe e delle lettere*, ideati nel 1778 e compiuti nel gennaio dell'86; opere che occupano un posto segnalato fra le prose alfieriane. Nella prima, dedicata alla « divina libertà » e tutta pervasa da una fiamma di gioventú e di nobile e giusto sdegno, il fiero astigiano esamina la costituzione d'un governo assoluto, ne svela i mali e vi contrappone i rimedi. Nella seconda oppugna come dannosa alle lettere la protezione principesca e spiega ampiamente quale alto, sacro e quasi divino ufficio esse abbiano ad esercitar fra gli uomini. Si collega ad entrambe nell'unità dell'ispirazione il *Panegirico di Plinio a Traiano*, che scritto in cinque mattine « d'entusiastico lavoro » nel marzo del 1785, s'immagina tenuto da Plinio affine di persuadere Traiano a ristabilire la repubblica,

La *Vita*. Ma fra tutte le prose primeggia la *Vita*, narrazione rapida e vivace delle vicende dell'uomo e dello scrittore, ritratto alquanto idealeggiato di quel singolare carattere morale, con quel po' d'ostentata sincerità che è proprio di tutte le autobiografie, con qualche esagerazione dell'ignoranza e delle capestrerie giovanili e con un certo studio di nitido rilievo nella rappresentazione dei fatti e dei pensieri dell'età matura. L'immagine del protagonista vi domina sovrana; ivi nessuna di quelle macchiette, nessuno di quei quadri d'ambiente che rendono cosí piacevoli la *Vita* del Cellini e le *Memorie* del Goldoni; la poderosa soggettività dello scrittore si fa intorno quasi il deserto. Può non piacere; pure dato l'uomo, difetto non è. Lo stile poi ha robusta solidità, andatura larga ma pur franca e disinvolta, schiettezza ed efficacia grandi. Il lungo soggiorno dell'Alfieri in Toscana aveva rinfrescato coll'onda dell'uso vivo la prosa di lui e l'aveva liberata da quel fare impettito che nelle prime opere, specialmente nella *Tirannide*, dà noia col vezzo cinquecentesco delle trasposizioni e colla monotonia delle clausole a cadenza d'esametro.

Le tragedie. 9. Il concetto dell'arte considerata come il mezzo piú adatto a instillare negli uomini sentimenti di moralità, risplende, meglio che in ogni altra opera dell'Alfieri, nelle tragedie. Le approvate e date in luce da lui stesso sono diciannove, prima il *Filippo* (1775–76), ultima il *Bruto secondo* (1786–87). Caratteristico e significativo il modo in cui le compose: in tre « respiri », ideazione, stesura, verseggiatura. Il ricordo d'un'azione o d'un nome che in qualche modo scotesse le intime fibre del suo cuore, lo infiammava d'entusiasmo, e nel fervore di quell'esaltazione lirica egli « ideava » il soggetto, cioè lo distribuiva rapidamente in atti e scene, fissando i personaggi e lo schema delle loro parti, e « stendeva » in prosa tutto il dialogo, scrivendo con quanto piú impeto poteva, senza rifiutar un pensiero. Poi a mente riposata « verseggiava » scegliendo i pensieri migliori, e il verseggiato limava, mutava, rifaceva. Cosí la tragedia, nata al soffio dei gagliardi sentimenti che scaldavano l'anima dell'autore, ne rimaneva tutta impregnata e vibrante, onde agli uomini inse-

Intento.

gnava non colle massime astratte e coi ragionamenti, ma coll'eloquenza degli affetti, ad essere « liberi, forti e generosi, trasportati per la vera virtú, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei propri diritti e in tutte le passioni loro ardentissimi, retti e magnanimi ».

soggetti,

A conseguire questo intento educativo l' Alfieri credeva necessario rappresentare un'umanità ideale che desse l'impressione del sublime e suscitasse l'ammirazione; sí che egli volle ne' suoi personaggi, fossero essi buoni o malvagi, altezza d'animo e di stato, e preferí trarli dalla storia di quei popoli che per antichità, potenza e celebrità grandeggiavano dinanzi alle menti degli spettatori. Di qui la sua predilezione per i soggetti greci o romani, che trattò in due buoni terzi delle sue tragedie: *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreste*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope*, *Agide*, *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Mirra*, *Bruto secondo*; di qui il suo disdegno per il dramma borghese, che venuto allora in voga poneva sulla scena gente di condizione comune. Anche le altre sei tragedie s'attengono infatti a personaggi regali o principeschi: *Filippo*, *Rosmunda*, *Maria Stuarda*, *Congiura dei Pazzi*, *Don Garzia*, *Saul*.

struttura,

Commosso profondamente dal fatto che viene rappresentando, l'Alfieri mira a trasfondere negli altri questa sua commozione, a suscitare il terrore e la pietà, lo sdegno del vizio e l'amore della virtú, senza di che l'efficacia degli ammirevoli esempi andrebbe perduta. Perciò egli si studia di mantenere sempre viva la fiamma della passione collo spettacolo d' un' attività continua ed energica, e a tal fine semplifica, quanto piú è possibile, l'azione e fa che essa corra rapida e diritta verso la catastrofe; restringe il numero dei personaggi al puro necessario, escludendo i secondari e gli inoperosi (confidenti, nunzi, ecc.); non ammette episodi o scene che distraggano l'attenzione dal corso degli avvenimenti principali; del sentimento amoroso non accoglie nelle sue tragedie se non le forme impetuose e violente. E come l'azione, così vuole breve, rapido, incalzante lo stile tragico, a formarsi il quale pose lungo studio e pazienza infinita. Fra le strette della sua mano nervosa, nei replicati rifacimenti delle

stile e verso

già composte tragedie, la dizione si piega, spesso riluttante, alla piú esatta, piú densa, piú concisa espressione del pensiero; e lo sciolto, muscoloso, vibrato, vario, irto di frequenti spezzature, assume talvolta una durezza che non a torto fu ripresa e parodiata. Ma non occorreva di meno per guarire l'Italia dalle cascaggini e dai languori d'Arcadia.

La tragedia alfieriana e la francese.

10. La voluta stringatezza nello svolgimento dell'azione condusse l'Alfieri a un tipo di tragedia assai prossimo a quello greco-francese, accetto ormai per lungo uso agli Italiani. Artista d'una mirabile sincerità, egli cedette, quasi senz'avvedersene, all'azione del teatro classico d'Oltralpe, perché i concetti cui questo s'informa, corrispondevano in parte a certe sue innate disposizioni e perché là trovava attuate le regole che naturalmente s'imponevano alla sua arte; e della tragedia francese ritenne alcuni caratteri formali, come il rispetto delle unità di luogo e di tempo e anche certe note piú intime. Ma non ne accolse le forme e le abitudini che mal si sarebbero adattate agli intenti e agli ideali suoi propri. Cosí, per esempio, l'Alfieri s'allontana dai Francesi ripudiando l'amore tenero, con tutte le sue artificiate svenevolezze; fisso lo sguardo al suo proposito di rinnovare la coscienza italiana, idealeggia la storia secondo fogge un po' convenzionali sí, ma in tutto aliene dalla mollezza del suo tempo, mentre i Francesi tendevano a colorire l'antico d'una tinta moderna; infine a intime lotte di sentimenti vari egli per lo piú sostituisce la lotta di due volontà.

Fondamento morale

Nel teatro alfieriano è questa la rappresentazione fondamentale. Ivi hanno radice anche molte qualità esteriori, e di là scaturisce il significato morale di quel teatro. All'alzarsi della tela le passioni sono già mature, e in ciascun personaggio ha ormai acquistato il predominio quella che divenendo volontà operosa, determinerà lo svolgersi dell'azione. Appio Claudio, nella *Virginia,* già pone mano all'attuazione del suo iniquo disegno; Timoleone e Timofane si stanno a fronte, difensore l'uno, oppressore l'altro della libertà di Corinto; Cosimo, nel *Don Garzia,* ha già deliberata la morte dell'odiato Salviati. L'azione mostrerà il conflitto degli opposti voleri e il rapido procedere di ciascuno verso il suo

fine. Quasi in tutte le tragedie il conflitto è fra la tirannide e l'eroismo o l'amore di libertà: Filippo II contro Don Carlo, Egisto contro Oreste, Nerone contro Seneca, Leonida contro Agide, e va dicendo. L'eroe per lo piú soggiace alla maggior forza del tiranno; ma operando l'uno e l'altro con chiaro e cosciente volere, quello diviene oggetto di simpatia e d'ammirazione, questo d'esecrazione profonda. Cosí l'Alfieri « in sulla scena movea guerra ai tiranni ».

e valore estetico delle tragedie alfieriane.

Da una tale concezione della tragedia nasce una certa conformità cosí negli schemi scenici come nei caratteri, e viene a questi una rigidezza e unilateralità, che veramente contrasta colla molteplice varietà della natura umana. Sono caratteri ad una sola faccia, come al mondo forse non se ne danno, quelli che l'Alfieri ci presenta; sono uomini incrollabili nella loro volontà adamantina, forti contro l'assalto d'ogni passione che non sia quella che unica li signoreggia, liberi da ogni influsso esteriore. Altri affetti possono talvolta rendere piú dolorosamente tragico il loro aspetto, non mai trattenerli nel cammino che a sé hanno segnato. Essi si adergono solitari sulla scena, poiché nella scarna tragedia alfieriana manca quasi del tutto la pittura dell'ambiente storico. Similmente, abbiamo detto, nella *Vita* domina sovrana la figura del protagonista; prova, se mai ce ne fosse ancora bisogno, dell'alta soggettività delle tragedie e della piena corrispondenza del tipo tragico alfieriano al carattere dell'autore. Or appunto in codesta intima connessione, anzi unità organica della sostanza e della forma, sta forse il piú gran pregio estetico del teatro di cui qui si discorre; un pregio, contro cui le armi della critica si spuntano, perché a questa non è lecito andare colle sue esigenze oltre alle intenzioni dell'artista.

Che se poi guardiamo al valore etico, quale italiano può leggere senza sentirsi commosso quelle pagine magnanime, che in tempi di servaggio e di flacchezza erano auspicio e sprone alla redenzione morale e politica della patria? E infatti quali fremiti di santo entusiasmo non suscitarono esse nell'età eroica del Risorgimento italiano, quando recitate nei teatri da attori grandi e nobilissimi o lette segre-

tamente, rinfocolavano le aspirazioni alla libertà e all'indipendenza!

La rappresentazione psicologica dei personaggi.

11. Quantunque il suo stesso modo di concepire la tragedia tolga all'Alfieri l'occasione di quelle delicate pitture di sentimenti contrastanti che ammiriamo in altri tragedi, tuttavia egli riesce spesso a ritrarre non pure con robustezza, ma con verità di colori la psiche non complessa de' suoi personaggi. Nel *Filippo* sono rappresentate felicemente, ancorchè senza fedeltà alla storia, le simulazioni, le doppiezze e insieme le furie bestiali del tiranno; e la malvagità di lui e de' suoi cagnotti dà bel risalto alle virtú degli altri, « alla magnanimità passionata e sensibile di Carlo, alla devozione eroica di Perez, all'ingenuità delicata d'Isabella ». Nel *Timoleone* grandeggia nobilissima la figura della madre Demarista, straziata dall'aspro dissidio dei figliuoli e impotente a sedarlo. Nell'*Agamennone* il protagonista è personaggio di tragicità altamente umana, e la scena dove l'iniquo Egisto fa sorgere nella mente di Clitemnestra l'idea del delitto, parve al De Sanctis degna dello Shakespeare. Nel *Parere sulle sue tragedie* e nelle risposte alle critiche degli amici, l'astigiano non di rado giudica severamente appunto i personaggi e le scene che a noi piacciono di piú; caso strano ma non inesplicabile, chi conosca gli intenti e i modi della sua arte.

La *Mirra* e il *Saul*.

La tirannide e l'eroismo sono come i due poli fra i quali solitamente l'Alfieri si muove; non sempre però, ché talvolta egli esce da quella cerchia ristretta e pone altro fondamento alle sue tragedie. Nella *Mirra* (1784-86), ad esempio, hai la storia occulta d'un amore abbominevole, d'una straziante lotta interiore, che celata a forza, si rivela di quando in quando in uno sguardo, in un gesto, finché l'orribile segreto non isfugge di bocca alla rea ed infelice fanciulla nel momento in cui ella s'uccide col brando del padre stesso. Nel *Saul* (1782-84), che è il capolavoro del teatro alfieriano, non il solito conflitto fra due opposte volontà risolute, anzi è rappresentata « quella perplessità del cuore umano cosí magica per l'effetto, per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa

stessa ». Saul è un grande e complesso carattere, dotato d'una smisurata forza morale, ricco d'affetti che nel loro ondeggiare impetuoso danno a quel cuore l'aspetto d'un mare in tempesta. Il suo senno per divina punizione è sconvolto; i rimorsi ingranditi dall'ardente immaginazione, lo tormentano; egli si dibatte in una fiera alternativa d'odio e d'amore, di fiducia e di sospetti, conscio dei mali che fatalmente lo aspettano; e quando vede i suoi incalzati dai Filistei vittoriosi, si trafigge, sempre grande nella sua disperata ribellione all'ira di Dio.

Le opere minori di poesia

12. Nel 1789 l'Alfieri pubblicava a Parigi per i torchi del Didot l'edizione definitiva delle sue diciannove tragedie e la suggellava col giuramento di non piú calzare il coturno. Per verità a questo giuramento non tenne fede intera, poiché nel 1798 stese « con furore maniaco e lagrime molte » e in pochi giorni verseggiò l'*Alceste seconda*. Questo rifacimento dell'omonima tragedia euripidea fu stampato postumo insieme colla giovanile *Cleopatra* e coll'*Abele* (1786–90), un che di mezzo fra la tragedia e il melodramma *(tramelogedia)*. Ma con maggior attività egli si volse ad altri generi di poesia senza mai venir meno a' suoi alti propositi civili.

Le liriche

Già negli anni precedenti l'Alfieri aveva trattato la lirica in una serie copiosa di sonetti e canzoni, che risale sino al 1776, e l'epopea storica nel poemetto in ottave *L'Etruria vendicata*, cominciato nel maggio 1778 e compiuto nel 1786.

Nelle rime, che sono un istruttivo commento alla *Vita*, trovi soprattutto pensieri e giudizi sulle condizioni sociali e politiche del tempo, generosi sdegni contro l'invidia e la viltà, tetre malinconie, affetti vari. In quelle d'argomento amoroso, delle quali la maggior parte fu ispirata dalla contessa d'Albany, è palese l'influenza del Petrarca; ma quanta originalità, quanto calore di sentimento in quei versi, tratti veramente dal profondo del cuore! Alcuni sonetti, non ostante qualche asprezza di stile e di ritmo, vanno annoverati fra i più belli della nostra letteratura, e sono forse i bellissimi tra quelli del secolo XVIII.

L'*Etruria vendicata*.

L'argomento dell'*Etruria vendicata* è l'uccisione del duca Alessandro per mano di Lorenzino de' Medici; dunque la

situazione fondamentale è quella di molte tragedie; lo spirito, quello stesso ardore di libertà che vibra e nelle tragedie e in tutte le opere dell'astigiano. Anche codesta piccola epopea è poesia eminentemente soggettiva, tra narrativa e lirica, mista d'elegia e di satira, di tragedia e di commedia; una truce fantasia, una fosca esaltazione del tirannicidio.

Le satire.

13. Negli anni dopo il 1790 l'Alfieri coltivò di preferenza la satira, valendosi del capitolo ternario (la forma classica), dell'epigramma e della commedia. Dopo aver rappresentato il mondo de' suoi sogni, scendeva a ritrarre, « or fremente ed or sogghignante », il mondo esteriore del tempo suo. Le satire, composte quasi tutte fra il 1793 e il '97, sono diciassette. Qua fieramente sarcastiche, là atteggiate ad aperta invettiva, piene di locuzioni energiche e perfin volgari, di parole dal conio nuovo e ardito, esse sono uniche nel loro genere e portano assai rilevata l'impronta dell'ingegno alfieriano. Ivi tutto ciò che il poeta odiava e spregiava nella società del suo tempo, è fustigato con severità raramente soffusa d'un sorriso; tutto: la mala usanza del *Cavalier servente*, il despotismo dei *Re,* la boria vana dei *Grandi,* la viltà della *Plebe,* le infamie del ceto medio *(Sesqui-plebe),* la noncuranza delle *Leggi,* i vizi dell'*Educazione*, lo spirito antireligioso del secolo, le ostentazioni filantropiche, la pedanteria e va dicendo. Alla satira civile del Gozzi e del Parini, la satira politica dell'Alfieri è degno compimento.

Gli epigrammi e il *Misogallo.*

Taglienti, mordenti sono gli *Epigrammi,* che però talvolta assumono la forma della poesia gnomica greca, « mostrando piú che l'aculeo il precetto politico ». Ma rabbiosamente aggressivi sono quei sessantatré, che insieme con cinque prose, quarantasei sonetti e un'ode, costituiscono il *Misogallo.* L'avversione dell'Alfieri alla nazione francese datava dalla sua fanciullezza, ma era cresciuta coll'età e s'era tramutata in odio accanito, quando scoppiata in tutta la sua crudele violenza la Rivoluzione, egli aveva veduto adulterato il suo bell'ideale di libertà e gli era nato il timore d'essere chiamato in colpa di quegli eccessi. Codesto odio, rinfocolato forse dai danni sofferti al momento della fuga da Parigi, gli suggerí l'idea di raccogliere e ordinare le prose e poesie da

lui composte alla spicciolata contro i Francesi e le altre che gli avvenimenti gli avrebbero via via ispirato. Così si formò dal 1793 al '99 il *Misogallo,* operetta di scarso valore letterario e d'importanza politica tutta personale, piena di bile, d'insolenze triviali e di ridevoli puerilità, nella quale tutti i vizi sono rimproverati ai Francesi e nessun pregio è loro riconosciuto, né fanno difetto contradizioni colle dottrine in altri tempi professate dall'impetuoso conte astigiano. Ma intanto la detestazione furiosa dello straniero giova a ravvalorare ed esaltare nei lettori il sentimento della nazione italiana.

Le commedie.

A propugnare il risorgimento civile d'Italia l'Alfieri mirò anche scrivendo le sue sei commedie in endecasillabi sciolti, ultimo frutto della sua attività letteraria (1800-1803). Le prime quattro, *L'uno, I pochi, I troppi, L'antidoto,* formano una tetralogia politica, diretta a svelare i danni della tirannide, dell'oligarchia e della democrazia e a proporre, come antidoto, una forma di governo mista, cioè una specie di monarchia costituzionale aristocratica. Fantastici i personaggi e i fatti, storici o simbolici i nomi, queste commedie sono assai povere d'arte; importano alla storia dell'uomo e delle sue idee Né altrimenti può essere giudicata la *Finestrina,* commedia allegorica, dove sono spiate — di qui il titolo — nel cuore dell'uomo le recondite ragioni del suo operare. Migliore di tutte è l'ultima, *Il Divorzio,* perchè in essa l'Alfieri pone sulla scena i soliti personaggi della commedia e rappresenta con acuto spirito d'osservazione gli usi, i costumi, i vizi del suo tempo, satireggiando aspramente la depravazione della famiglia.

Il teatro patriottico.

14. Le minori opere dell'Alfieri che qui abbiamo rassegnato, giovano alla piena conoscenza dell'uomo e dello scrittore; ma la gloria di lui è soprattutto di poeta tragico. Quando egli morí, le sue tragedie si leggevano e rappresentavano in ogni parte d'Italia non tanto per i loro pregi artistici quanto perché vi si trovavano esaltati quei sentimenti di libertà e d'amor patrio che l'invasione francese aveva fatto scaturire nelle coscienze. I vecchi governi le avevano spesso proibite come banditrici di massime perniciose: ora invece

il teatro giacobino, che sotto l'egida delle magistrature repubblicane tendeva ad ispirare, dilettando, sensi democratici, accoglieva nel suo repertorio la *Virginia,* i due *Bruti* e altre tragedie dell'astigiano, accanto alle rappresentazioni spettacolose e alle drammatiche sceneggiature degli avvenimenti contemporanei. Cosí la forma consacrata dall'Alfieri ebbe quasi sanzione ufficiale nei concorsi che i nuovi governi italiani aprivano per favorire codesto « teatro patriottico », e tra il cadere del Settecento e il principio dell'Ottocento si fece numerosa la schiera di coloro che si studiavano di calcare piú o meno pedissequi le orme del Maestro.

Sennonché quella rigida forma, viva solo per la sua gagliarda soggettività e per lo spirito che il poeta vi aveva infuso, non poté serbarsi lungamente immutata, e sotto l'azione d'altre correnti letterarie e della nuova temperie morale, venne a grado a grado modificandosi e dissolvendosi.

Il dramma borghese e la tragedia dopo l'Alfieri.

Negli ultimi decenni del secolo XVIII la commedia lagrimosa, il dramma urbano, la tragedia borghese, gradazioni, nate pur dianzi in Francia, d'un genere intermedio fra la commedia e la tragedia, s'erano facilmente acclimatate fra noi, che già ne avevamo avuto qualche presentimento. Vi sono rappresentate compassionevoli storie d'amore e tragiche avventure di famiglie borghesi, non già di persone grandi e potenti come nella tragedia; vi risuona per entro l'eco delle dottrine filosofiche e filantropiche in voga, e una nota sentimentale e malinconica vibra nel dialogo e nelle frequenti riflessioni morali. Il piú zelante e operoso fautore di codesto genere fu il livornese Giovanni De Gamerra (1743-1803), abate e officiale nell'esercito austriaco, curioso tipo tra d'avventuriere e di letterato.

Al dramma urbano l'Alfieri guardava dispettoso e lo pareggiava all'« epopea delle rane »; ma il pubblico lo gradiva assai, perché vi trovava non solo le sue idee d'emancipazione sociale e d'umanità, ma anche l'appagamento di quell'inclinazione a certe languide tristezze e di quella vaghezza della commozione dolorosa, che sempre piú si diffondevano negli spiriti di quel tempo. Ond'é che anche la tragedia classicheggiante venne facendosi piú tetra, piú lagrimosa, piú appas-

sionata e si stirizzí alquanto tentando di costringere nei moduli consueti un movimento piú vario e una piú larga rappresentazione di passioni, secondo l'esempio del dramma borghese. Inoltre i tragici vissuti a cavaliere dei due secoli trattarono con piú frequenza che non avesse fatto l'astigiano, soggetti medievali e moderni; si piacquero talvolta di porre l'azione in paesi remoti; ebbero maggior cura dell'esattezza storica; infine attinsero non di rado la materia e il colorito delle loro pur alfieriane creazioni dal teatro germanico, dai poemetti ossianeschi, di cui diremo tra poco, e specialmente dallo Shakespeare, quel « barbaro di genio », che si cominciava allora a tradurre e con molte riserve ad ammirare e verso il quale l'Alfieri stesso aveva fatto qualche passo con l'*Abele* e con un disegnato *Conte Ugolino.*

Prodromi della tragedia romantica

15. In generale codesti nuovi elementi lasciavano intatto — quest'affermazione si esemplificherà, quando diremo dei maggiori scrittori del periodo napoleonico — l'organismo formale della tragedia di tipo classico. Pure vi furono alcuni, e prima e dopo l'Alfieri, che osarono infrangere la tradizionale convenzione rettorica, lo facessero per meditati intenti d'arte o per semplice desiderio di novità e d'applausi. Alessandro Verri (1741-1816), fratello di Pietro e con lui compilatore del *Caffè,* tradusse in prosa l'*Amleto* e l'*Otello,* e colla *Congiura di Milano* (quella in cui cadde nel 1476 Galeazzo Maria Sforza) diede all'Italia (1779) una tragedia in cui la regola dell'unità di luogo è liberamente violata e la storia appare drammatizzata, non certo colla potenza fantastica, ma secondo i procedimenti del grande drammaturgo inglese. Giovanni Pindemonte (1751-1812), di nobil famiglia veronese e grande amatore di libertà, cominciò alfiereggiando con senno e indipendenza d'imitatore eloquente ed accorto, nei *Baccanali,* nei *Coloni di Candia* e in altre tragedie; ma tentò poi (dal 1795) piú liberi modi colle « rappresentazioni », per le quali rientra, ne avesse o no la coscienza, nella scuola dello Shakespeare. Nella *Ginevra di Scozia,* nell'*Elena e Gerardo,* nel *Lucio Quinzio Cincinnato,* l'unità di tempo è rispettata con un certo sforzo, ma la scena cambia di frequente; i personaggi si moltiplicano, eppur si muovono senza

confusione, vivacemente, e i caratteri d'alcuni sono delineati con vera maestria; gli affetti nella loro varietà sono espressi con efficacia; i contrasti delle scene sono cercati e ottenuti con felice artificio.

Col Verri, col Pindemonte e cogli altri piú o meno arditi ribelli alla tradizione accademica, siamo a tentativi e ad esperimenti mal riusciti o incerti, ma pure assai notevoli come indizi d'una tendenza, sempre piú risoluta, verso un piú libero tipo dell'arte. Ormai in questa s'annuncia un rinnovamento non pur della sostanza, ma della forma, che avrà fra non molto legislatori e seguaci anche in Italia.

Bibliografia

E. Bertana, *La tragedia,* Milano, Vallardi, 1906, capp. V-IX, nella *Storia dei generi lett. italiani.* — **1.** A. Belloni, *Il Seicento,* cap. VI, Sull'*Adamo* dell'Andreini, ristampato di recente nella collezione *Scrittori nostri,* Lanciano 1913, vedi E. Bevilacqua, nel *Giorn. storico,* XXIII, 133 sgg.; sull'*Aristodemo,* N. Busetto, *Carlo de' Dottori letterato padovano del sec. XVII,* Città di Castello 1902, cap. VI. G. Meregazzi, *Le tragedie di P. Corneille nelle traduz. e imitazioni ital. del sec. XVIII,* Bergamo 1907. V. De Angelis, *Critiche, traduzioni e imitazioni ital. del teatro di Racine durante il sec. XVIII,* Arpino 1914. — **2-4.** E. Bertana, *Prelezione ad un corso sulla tragedia italiana del secolo XVIII,* Monselice 1899. Lo stesso, *Il teatro tragico italiano nel sec. XVIII prima dell'Alfieri,* nel *Giorn. storico,* Suppl. n. 4. A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel sec. XVIII,* P. I, Cremona 1901. A. Parducci, *La tragedia classica ital. del sec. XVIII anteriore all'Alfieri,* Rocca S. Casciano 1902; cfr. A. Farinelli, nella *Rassegna bibliograf. d. letterat. ital.,* X, 249 sgg. M. Carmi, *P. J. Martelli, studio,* Firenze 1906. F. Moffa, *Per il Gravina, poeta tragico,* nella *Rivista abruzzese,* XVI, 1901, p. 499 sgg. *La Merope di S. Maffei* con introduz. e commento di A. Vecoli, Livorno 1911. A. Zardo, *Merope,* nella *Rass. Nazionale,* 1.° ottobre 1898, e sul Maffei in generale il volume di *Studi Maffeiani,* Torino 1909, pubblicatosi per il centenario della fondazione del liceo di Verona, coll'Appendice; F. Doro, *Bibliografia Maffeiana.* F. Colagrosso, *S. Bettinelli e il teatro gesuitico,* seconda edizione, Firenze 1901; cfr. L. Ferrari, nella *Rass. bibliograf.,* VII, 39 sgg. F. Colagrosso, *La prima tragedia di A. Conti (il Cesare),* nuova ediz., Firenze 1898. A. Salza, *L'Ab. A. Conti e le sue tragedie,* Pisa 1898. — **5-13.** E. Bertana, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte,* 2.ª ediz. Torino 1903; e intorno a questo libro vedi V. Cian, *Vittorio Alfieri,* nel *Fanfulla d. domenica,* XXV, 1903, n. 2-5. N. Busetto, *La vita e*

le opere di V. A. Livorno 1914 (*Bibliot. degli studenti,* n.° 264). A. Gustarelli, *V. Alfieri, La vita,* Messina 1915 (*Storia critica d. letterat. ital.*, n.° 1). F. De Sanctis, *Storia,* nuova ediz. vol. II, cap. XX. M. Porena, *V. A. e la tragedia,* Milano 1904. B. Croce, *Alfieri,* nella *Critica,* XV, 1917. D'Ancona Bacci, *Manuale,* nuova ediz., vol. IV e VI. G. Bustico, *Bibliografia di V. Alfieri,* Salò 1907. Vitt. Alfieri, *Opere,* ristampate nel primo centenario della sua morte, Torino 1903, in undici volumi. — *Vita, giornali, lettere di V. A.* per cura di E. Teza, Firenze 1861. *Lettere edite e inedite di V. A.* a cura di G. Mazzatinti, Torino 1890. *Prose e poesie scelte di V. A.* per cura di G. Mestica con un discorso sulla politica nell'opera letteraria dell'autore, Milano 1898. — **8.** A. Pellizzari, *V. Alfieri prosatore,* nel vol. *Dal Duecento all'Ottocento,* Napoli 1914. Un'edizione della *Vita* con un buon commento di E. Bertana, Napoli, Perrella, 1910. *La Vita, le rime e altri scritti minori* a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1917. — **9-11.** *Tragedie di V. A.*, a cura di C. Milanesi, Firenze 1855, voll. 2. *Tragedie di V. A.* scelte e annotate da U. Brilli, Firenze, Sansoni 1889. *Teatro scelto di V. A.* con introduzione, notizie bibliografiche e commento di N. Busetto, Milano, Vallardi 1907. *Scelta di tragedie e di poesie minori* con introduzione e commento di N. Vaccalluzzo, Livorno, Giusti, 1909. *Le tragedie di V. A.* scelte e illustrate da M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1912. Sul *Filippo,* E. Levi, *Storia poetica di Don Carlos,* Pavia 1914, cap. VII. Sulla *Mirra,* De Sanctis, *Saggi critici,* Napoli 1888, pag. 195 segg. Sul *Saul,* B. Zumbini, *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. Un'ediz. del *Saul* con note di M. Menghini, Firenze, Sansoni, 1893. — **12-13.** *Satire e poesie minori di V. A.*, a cura di G. Carducci, Firenze 1863 (*Bibliot. diam. Barbèra*): le *Satire,* gli *Epigrammi,* l'*Etruria* e *Rime scelte.* G. A. Fabris, *Studi Alfieriani,* Firenze 1895. *Rime di V. A.* scelte e commentate da R. Guastalla, Firenze, Sansoni, 1912. *Rime scelte* con introduz. e commento di E. De Benedetti, Milano, Vallardi, 1914. — **13.** *Il Misogallo le Satire e gli epigrammi editi e ined. di V. A.* per cura di R. Renier, Firenze 1884 (*Piccola bibliot. ital.* del Sansoni). Sul *Misogallo,* Zumbini, op. cit. e P. Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes,* Parigi 1910, p. 31 sgg. Sull'*A. poeta comico,* Novati, *Studi critici e letterari,* Torino 1889, e I. Della Giovanna nella *Rivista d'Italia* dell'ottobre 1903. — **14-15.** G. Mazzoni, *L'Ottocento,* Milano, Vallardi, 1913, cap. IV. Per il dramma lagrimoso e il teatro giacobino, E. Masi, *Sulla storia del teatro ital. nel sec. XVIII,* Firenze 1891. G. Bustico, *Il teatro patriottico di Milano e il culto per V. Alfieri,* nella *Riv. teatrale ital.*, VII, 1904, p. 15 sgg. — **15.** Sui *tentativi tragici* di A. Verri, E. Bertana, nel *Giorn. stor.* Suppl. n. 4, p. 97. G. Pindemonte, *Componimenti teatrali,* Milano 1804-5, voll. 4; e su G. Pindemonte, la prefazione di G. Biadego alle *Poesie e lettere* di lui, Bologna 1883, e C. Pugliesi, *G. Pindemonte nella letteratura e nella storia del suo tempo,* Milano 1905.

CAPITOLO IX

Influssi letterari stranieri

1. Sguardo generale. — 2. Influssi francesi ed inglesi. — 3. La poesia sepolcrale. — 4. I poemi ossianeschi. — 5. Relazioni della letteratura italiana colla tedesca. — 6. Ippolito Pindemonte.

Sguardo generale.

1. L'Italia, maestra di letteratura alle altre nazioni nell'età della Rinascenza (pag. 9 sgg.), mutate le veci, s'era a poco a poco acconciata ad esser discepola. Grazie alla vitalità artistica d'alcuni generi, specialmente drammatici, alla vigoria d'alcuni intelletti privilegiati e soprattutto al passato glorioso, il pensiero e l'arte italiana mandavano oltr'alpe e oltre mare qualche raggio di luce ancora nel secolo XVIII. Ma ciò che dei prodotti letterari recenti s'esportava di qui (vedi, per esempio, pagg. 88, 93, 96, ecc.), era ben poca e, ch'è peggio, ben povera cosa in confronto del molto che a noi davano le nazioni dove il genio del Rinascimento nostro, fecondando il vergine patrimonio delle tradizioni paesane e disciplinando l'attività di forti ingegni, aveva provocato e provocava il fiorire di letterature, superiori per nobiltà di forme e serietà di contenenza alla nostra contemporanea. Codesta superiorità dava agli stranieri baldanza a denigrare o diminuire anche le glorie antiche d'Italia, sí che fra i nostri e i Francesi, fra i nostri e gli Spagnuoli nacquero vivaci polemiche, logomachie vane intorno a questioni mal poste e mal dibattute, con grande sfoggio di dottrina da ambe le parti e di solito senz'altro risultato che di richiamare gli Italiani ad una piú attenta considerazione e di diffondere una migliore conoscenza delle letterature forestiere.

L'azione di queste si fa tanto piú intensa e universale quanto piú il secolo avanza, e favorita dal prevalere dello spirito cosmopolitico, dai viaggi e dalle relazioni dei letterati nostri con quelli d'Oltremonte, diviene una delle note caratteristiche della cultura nazionale dopo la pace d'Aquisgrana. Un numero infinito d'opere francesi, inglesi, spagnuole, di prosa e di poesia, assumono veste italiana per mano di scrittori illustri, di modesti cultori delle lettere, di tapini mestieranti della penna; un eclettismo nuovo accostuma le menti a gradire e gustare prodotti d'arte disparatissimi. Molti, sappiamo, sdegnano la vecchia tradizione nostrale e anelano a modellarsi sugli esempi stranieri; altri, ancorché innamorati dell'avita grandezza letteraria non riescono a sottrarsi a quel moto intellettuale, lo seguono cautamente, talora inconsciamente, e sono i migliori precursori, gl'iniziatori gloriosi del rinnovamento.

Cosí un gran fiotto di nuovo sangue irrompe nell'affievolito organismo della letteratura nostra: idee, forme, sentimenti, tendenze, che se ripugnanti al genio e alle memorie della nazione, passeranno senza lasciar tracce durevoli; se conformi agli avviamenti del pensiero italiano, se rispondenti alle nuove inclinazioni dell'anima umana, fruttificheranno in un prossimo avvenire e faranno la letteratura italiana del secolo XIX partecipe del grande movimento della cultura europea.

Influssi francesi

2. Che al pensiero e all'arte nostra, come alle fogge del vestire e alle consuetudini del viver civile, dettasse legge la Francia, abbiamo già detto, e dimostrato in piú luoghi del nostro discorso. Trapiantate e rielaborate fra noi le idee degli Enciclopedisti; divulgata la scienza in *saggi*, lettere, articoli arieggianti la facilità e l'arguzia dei nostri vicini (vedi pagina 131 sgg.); le loro tragedie messe a profitto dallo Zeno e dal Metastasio (pp. 94, 99) e prese a modello dai tragici nostri (p. 178 sg.); Molière imitato dal Gigli, dal Nelli, dal Fagiuoli (p. 101) e ormeggiato qua e là dal Goldoni non senza un certo spirito d'emulazione (p. 110); la favola e il dramma lagrimoso germoglianti alle aure italiane da esotici semi (pp. 170, 196). E Gaspare Gozzi innestare nel suo

Osservatore moralità e racconti venuti da Parigi; il Chiari tradurre e ridurre romanzi francesi e trarne ispirazione e materia a' suoi romanzi originali; il Bettinelli scimmiottare nelle *Raccolte* uno squisito poemetto di Nicola Boileau (p. 139). Nel mondo elegante si parlava il francese; molti letterati lo scrivevano con franchezza e correttamente; di parole francesi o franceseggianti andava bruttandosi la nostra prosa. Alla quale però fu senza dubbio giovevole la disinvolta e garbata prosa francese, come antidoto contro il pedantesco artificio dell'imitazione cinquecentesca.

e inglesi. Se strettissime furono le nostre relazioni letterarie colla Francia, vicina e affine di razza, poco meno intime furono quelle con la lontana Inghilterra; segno che lo spirito italiano, uscendo dal suo sdegnoso isolamento, cominciava a vibrare d'accordo collo spirito europeo. Dei due maggiori poeti che allora vantasse quella nazione, la fortuna cominciò tardi in Italia. Allo Shakespeare, se si eccettui la difesa fattane dal Baretti contro il Voltaire (p. 145) e un poemetto encomiastico del Pignotti (1779), toccarono più biasimi che lodi, come ad ingegno rozzo e sregolatissimo; e solo verso la fine del secolo divenne sensibile il suo influsso sui nostri tragici (pag. 197). Il Milton, tradotto in italiano da Paolo Rolli già nel 1730, ebbe soltanto qualche oscuro e mediocre imitatore. Invece furono molto letti e imitati, di sugli originali e più di spesso per mezzo alle versioni francesi, gli scrittori britannici del Settecento, nei quali i nostri antenati trovavano di che appagare i vari loro gusti e le loro varie inclinazioni.

Il Pope. In un'età, che come sappiamo (pag. 136), teneva ancora fede alla poetica classica e si compiaceva d'ogni sorta di raffinatezze, piacque sopra tutti il classicissimo ed elegantissimo Alessandro Pope (1688-1744), le cui opere ebbero in Italia numerosi traduttori e caldi ammiratori. Come il suo *Riccio rapito* (1712), poemetto eroicomico di delicata fattura, fu imitato dal Pignotti nella *Treccia donata* e forse suggerí al Parini qualche invenzione spicciolata e qualche particolare movenza del *Giorno*, cosí il suo *Saggio sulla critica*, ispirato dalle dottrine del Boileau, diede il tono a gran parte della critica italiana e fu tradotto anche dall'Alfieri. Il gusto,

trionfante in tutta Europa, della poesia descrittiva e idillica, diede voga pur fra noi alle *Pastorali* dello stesso Pope e, più, alle *Stagioni* (1726-33) di John Thompson, caldo e immaginoso descrittore delle bellezze naturali; onde pullulò una sequela di poemetti italiani su questo stesso argomento. Ai romanzi francesi, tra i quali primeggiano quelli del Voltaire e del Rousseau, contesero con fortuna il favore del pubblico nostro i romanzi inglesi, d'avventura o fantastici, come il *Robinson Crusoe* di Daniele De Foe (1719) e i *Viaggi di Gulliver* di Gionata Swift (1726-27); erotico-sentimentali, come la *Pamela* del Richardson (1740); psicologici ed umoristici, come il *Tristram Shandy* (1759-60) e il *Viaggio sentimentale* (1767) di Lorenzo Sterne; letti in versioni francesi o italiane e più di rado negli originali. Infine vennero dall'Inghilterra la poesia *notturna e sepolcrale* e la *bardita*, a blandire e fomentare, nei tre ultimi decenni del secolo, quegli stessi sentimenti che rendevano cari ai pubblici nostri i drammi lagrimosi (pag. 196).

Il Thompson.

Romanzi inglesi.

3. Fosse una più seria concezione della vita, che balenasse penosa alle coscienze in quel primo loro avviarsi ad una profonda rigenerazione, o semplice amor di contrasto che traesse gli uomini, sonnecchianti « all'ombra dei pacifici governi » fra le galanterie, il lusso e gli agi, a cercare « l'urto del dolore », o un capriccio della moda seguace degli usi stranieri, o fossero, ch'è più probabile, tutte queste cose insieme, certo si è che verso la fine del Settecento anche lo spirito italiano rivelò certa disposizione alla malinconia, che stranamente si contrappone alla gaiezza spensierata e alla frivola svenevolezza dominanti nella prima metà e tuttavia prevalenti sino alla fine del secolo. Tale disposizione si manifesta nel grande favore con cui fu accolta fra noi la poesia notturna e sepolcrale degli Inglesi e dei loro imitatori francesi, e nella vena di più o meno sincera tristezza che, derivata appunto di là, s'insinua e scorre per entro alla letteratura nostra. Massime Edoardo Young (1681-1765) co' suoi *Pensieri Notturni* (*Night Thoughts*, 1744), lunghe meditazioni sulla tomba della moglie e della figlia, e Tommaso Gray (1716-71), uno de' maggiori lirici di sua nazione, coll'*Elegia*

La poesia notturna e sepolcrale.

sopra un cimitero campestre (1751), non solo suggerirono agli Italiani l'idea d'un particolar genere di poesia, ma anche valsero a diffondere quasi in ogni altro genere poetico i pensieri cupamente dolorosi, le immagini fosche, le querimonie funebri, le flebili lamentele.

Le *Notti romane* di A. Verri.

Tra siffatte imitazioni e derivazioni, povere di pregi d'arte nei loro goffi e rettorici tenebrori, si elevano per l'originalità della contenenza *Le Notti Romane*, che Alessandro Verri compose e mise a stampa nell'ultimo periodo della sua vita (1.ª ediz., 1792; 2.ª raddoppiata, 1804), quando dimorava a Roma e già aveva rinunziato alle idee letterarie e morali da lui un tempo propugnate nel *Caffè*. Scritte in una prosa gonfia e sonante, le *Notti* del Verri piacquero a' contemporanei per la drammatica e pittoresca rappresentazione del mondo antico e per una certa pompa sentimentale; a noi, per questo appunto, spiacciono e solo possiamo pregiarle per il significato storico e civile che con esse assume la visione notturna. Ai pensieri contemplativi del Young, il letterato milanese sostituisce infatti, nei colloqui che immagina d'avere colle grandi ombre degli Scipioni, considerazioni intorno alla civiltà romana e alla cristiana, esaltando questa su quella. Or appunto un alto significato civile vedremo essere racchiuso anche nel monumento piú insigne della poesia sepolcrale italiana, del quale e d'altre propaggini di essa avremo a dire nel prossimo capitolo.

I poemi ossianeschi.

4. La sentimentalità e la tetraggine del genere sepolcrale colorivano anche la poesia bardita, di cui pretese d'essersi fatto rivelatore un giovane scozzese di nome Giacomo Macpherson. Nel 1761 egli pubblicò alcuni poemetti epico-lirici che diceva d'aver raccolti nelle montagne della sua regione nativa e tradotti — in prosa poetica inglese — dalla lingua gaelica. Erano, secondo ch'egli amava far credere, i canti genuini d'uno di quei bardi di cui pochi anni prima il Gray aveva fantasticamente rievocato l'immagine in una magnifica ode, i canti d'Ossian, antico bardo gaelico del terzo secolo dell'éra nostra, guerriero insieme e poeta, figlio di Fingal, che è l'eroe principale di quei poemetti. La raccolta fu completata da una seconda pubblicazione, due anni dopo.

Codeste poesie d'Ossian levarono tosto grande rumore, e in Inghilterra diedero luogo a lunghi dibattiti intorno alla loro autenticità. Chi le reputava una falsificazione del Macpherson, e chi le esaltava come un venerando monumento d'un'età eroica, degno d'essere paragonato ai poemi omerici. La verità era che l'ingegnoso scozzese aveva lavorato di suo intorno a certe leggende oriunde d'Irlanda e vive allora fra i montanari della Scozia, alterandone profondamente il carattere primitivo, molto inventando per saldare insieme gli sparsi frammenti, aggiungendo descrizioni, squarci lirici, invocazioni, tutto travestendo secondo il suo gusto d'uomo del secolo XVIII cadente. Così la poesia semplice, ingenua, rude dell'antico bardo Oisin era scomparsa tra le raffinatezze, le fantasie e le malinconie d'un imitatore del Milton, del Thompson, del Young. E appunto per questo Ossian correva in trionfo l'Europa, ormai assuefatta a compiacersi del fosco, del nebuloso, del lugubre.

Da un amico inglese ebbe notizia dei poemi ossianici Melchiorre Cesarotti, l'autore del *Saggio sulla filosofia delle lingue* (vedi pag. 149), e innamoratosene, li tradusse in armoniosi endecasillabi sciolti intramezzati da strofe liriche. La sua versione, accompagnata da illustrazioni e da dissertazioni critiche, vide la luce a Padova, parte nel 1763 e parte nove anni dopo. Quella poesia, dove le imprese eroiche s'alternavano alle sventure e agli amori, e le effusioni liriche alla narrazione epica, trasportava le fantasie lontano lontano in un mondo ignoto, nelle foreste caledonie rabbuffate dai venti, alle rupi brulle sbattute dall'oceano infinito, tra le fumide nebbie del nord, tra procelle spaventose, nel silenzio misterioso delle notti freddamente illuminate dalla luna. In quel mondo si movevano eroi palpitanti d'amore e pallide donzelle; erravano ombre funeree; sonava dagli antri il fioco gemito degli spiriti confuso al ruggito dei torrenti e all'armonia delle arpe e delle cornamuse dei bardi. E un'onda mista di languida tristezza, di tenerezza idillica, di blando terrore scaturiva dai versi abilmente temprati del professore padovano. Che altro occorreva per affascinare le anime sensitive de' suoi contemporanei, assetate di commozione, vaghe del lu-

gubre e del pauroso, stanche della rettorica compostezza e della luce monotona dell'arte neo-classica?

L'*Ossian* infatti ebbe anche fra noi grandissima diffusione e conferí potentemente a fomentare nella letteratura l'abuso delle meditazioni malinconiche e delle tetraggini, un genere d'arte insomma, piú nuovo, ma non meno falso di quello sdolcinato, lezioso, sorridente, cui l'Arcadia aveva dato favore. Ma d'altro canto l'opera del Cesarotti giovò ad avviare l'arte a una piú compiuta rappresentazione dell'animo umano; provò che la poesia poteva attingere le sue ispirazioni anche fuori della materia tradizionale; e mostrò come ogni tempo, ogni nazione possa produrre in virtú di cause svariatissime un'arte sua propria, ond'è « puerile e dannoso mortificare gli ingegni dentro certi modelli determinati da bisogni e da gusti diversi ». Germi d'idee, destinati a fruttificare utilmente nell'avvenire.

Influssi tedeschi.

5. La letteratura tedesca, giunta solo dopo la metà del Settecento al suo periodo classico, attrasse, com'è naturale, piú tardi delle altre l'attenzione degli Italiani. Zelantissimo fra tutti nel promuoverne la conoscenza fu Aurelio Bertòla — ci siamo imbattuti in lui altre volte (pag. 154, 170) — che ammiratore sviscerato dei Tedeschi, consacrò primo in Italia un'opera speciale alla loro letteratura. La sua *Idea della bella letteratura alemanna,* messa fuori nel 1779 e ristampata con molti arricchimenti, in due volumi, nell'84, è una storia per biografie, unite a considerazioni di carattere generale, e insieme un'antologia di liriche tradotte; libro troppo spesso fondato su notizie indirette, non privo, quanto ai fatti, d'errori, e non illuminato, quanto ai giudizi, neppure da un barlume di quella luce di libertà artistica che già rompeva all'orizzonte; tuttavia libro notevole come ordinata compilazione, in un tempo in cui agli Italiani giungeva l'eco dei fatti letterari tedeschi attraverso la Francia.

Salomone Gessner, il bucolico zurighese (1730-88), era l'autore prediletto del Bertòla, che ne ammirava l'affettata semplicità, la patetica sensibilità e la perizia descrittiva delle piccole scene naturali. La versione in endecasillabi sciolti dei prosastici *Idilli* gessneriani, pubblicata dal Bertòla nel 1777,

propagò anche in Italia la fama di quello scrittore; il quale mentre appagava l'universal tendenza verso l'arte esotica, accarezzava il gusto arcadico ed accademico pur sempre dominante. Frattanto il *Messia* del Klopstock, che pubblicato dal 1751 al '73, ebbe tosto (1771, 1774, 1782) parziali traduzioni italiane, sollevava gli spiriti a piú alte idealità artistiche, e il romanzo epistolare in cui il Goethe aveva con profonda verità e intensità di passione ritratto la tragica storia (autobiografica in parte) d'un'anima rósa dal tarlo del dolore (1774), offriva, nelle versioni francesi e nell'italiana (1781), pascolo gradito alle anime sensibili tormentate dalla malinconia e avide di commozioni dolorose. Tanto il *Messia* quanto il *Werther* non furono senza efficacia sull'ulteriore andamento della nostra letteratura.

Ippolito Pindemonte.

6. Fra' poeti che dai modelli stranieri derivarono nelle loro rime piú ricca e varia copia d'elementi, senza dubbio primeggia per la gentilezza dell'arte il minor fratello di Giovanni Pindemonte, Ippolito, che vissuto del 1753 al 1828, viene, anche per la ragione del tempo, ad allogarsi qui come in suo luogo.

Nei molti e lunghi viaggi (1778-96) e nel suo soggiorno a Londra egli acquistò familiarità colle letterature d'Oltremonte, massime coll'inglese, dalla quale ebbe nutrimento il suo spirito. Portato da natura ad una dolce e calma malinconia, amante della tranquilla solitudine della campagna, religioso sinceramente, soggiacque di leggieri al fascino del Gray, del Young e dei loro seguaci inglesi e francesi. Nel 1785 compose e tre anni dopo pubblicò le *Poesie campestri*, dove un'ombra di tristezza si diffonde sulla materia tra gessneriana ed arcadica. Ivi una fluida canzonetta esalta *La malinconia* « ninfa gentile ». Nel 1806 lavorava ad un poemetto in ottave su *I cimiteri*, che tralasciò al primo canto. Il suo romanzo *Abaritte* (1790), misto di satira e d'autobiografia, rassomiglia ad uno del grande scrittore e critico inglese Samuele Johnson; nella tragedia *Arminio* (1797-1804) è manifesta, non ostante il modulo alfieriano, l'imitazione di qualche scena dello Shakespeare e s'avverte l'influenza dei poemi ossianeschi e fors'anche dei *Barditi*, canti lirico-dram-

matici del Klopstock; la *Lettera d'una monaca a Federico IV re di Danimarca*, eroide in terza rima, è calcata su quella, divulgatissima, del Pope *Di Eloisa ad Abelardo;* nella novella in ottave *Antonio Foscarini* scorre quella vena di sentimentalità fantastica che traeva alimento, se non origine, da fonti esotiche; infine imitazioni di scrittori inglesi s'incontrano pure, tra le imitazioni classiche, nelle *Epistole* e nei *Sermoni*, composti, questi, con intenti di satira oraziana.

Dei classici fu il Pindemonte ammiratore e studioso. Ne derivò ispirazioni e certa serena compostezza di forme; ma non gradiva l'uso ornamentale delle favole mitologiche e pareva cercare pur negli antichi come un blandimento di quella sua mite natura. Cominciò infatti a tradurre le *Georgiche*, il poema della vita campestre, e volse in isciolti l'*Odissea* (1809-22), il poema degli affetti familiari. Questa versione omerica, benché talvolta manierata nello stile e nel verso, resta il maggior titolo della sua gloria. Gli studi classici temperano nel Pindemonte le tendenze della sua indole e gli effetti dell'imitazione degl'Inglesi, senza alterare le note fondamentali della sua arte, che sono la sensitività e la mestizia. Il neoclassicismo del periodo napoleonico lo sfiora, ma non lo trasforma; ond'egli viene ad essere quasi il simbolo di quell'affinità ideale che congiunge la letteratura del secolo decimottavo alla letteratura romantica fiorita nei primi decenni della Restaurazione.

Bibliografia

2. A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel sec. XVIII*, Torino 1911; quivi anche (cap. I) della *Gallomania e Gallofobia*, S. A. Nulli, *Shakespeare in Italia*, Milano 1918. E. Allodoli, *Gio. Milton e l'Italia*, Prato 1907. Per la fortuna del Pope e del Thompson in Italia, Carducci, *Opere*, XIV, 109 sgg., 249 sgg. e per il Pope, anche A. Serena, *Appunti letterari*, Roma 1903, p. 81 sgg. Per la fortuna dei romanzi stranieri, nonché per i romanzi italiani, dei quali ho ricordato quelli del Chiari, G. B. Marchesi, *Romanzieri e romanzi italiani del Settecento*, Bergamo 1903. — 3. Oltre all'op. cit. del Graf, B. Zumbini, *La poesia sepolcrale straniera e ital. e il carme del Foscolo*, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. E. Bertana, *Arcadia lugubre e preromantica*, Spezia 1899 e con aggiunte nel vol. *In*

Arcadia, Napoli, 1909. G. Muoni, *Poesia notturna preromantica,* Milano 1908. A. Lepreri, *Studio biografico e critico su A. Verri e le Notti Romane,* Camerino 1900. U. Acerra, *I romanzi di A. Verri e l'influenza della letterat. francese e inglese in essi,* Aversa 1912. — 4. M. Scherillo, *Ossian,* conferenza, Milano 1895. L'*Ossian,* colle *Opere* del Cesarotti (cfr. Cap. VI, Bibliografia dei §§ 23-4) e anche a parte, per es. Venezia 1819. — 5. F. Flamini, *Aurelio Bertòla e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca,* Torino-Roma 1895. G. Horloch, *L'opera letteraria di S. Gessner e la sua fortuna in Italia,* Castiglion fiorentino 1906. G. Bologna, *Di alcune relazioni tra il Klopstock e i poeti italiani,* Firenze 1906. F. Pasini, *Per la fortuna del Klopstock in Italia,* Padova 1906. — 6. S. Peri, *Ippolito Pindemonte,* Studi e ricerche, Rocca S. Casciano 1905. M. Scherillo, *Ipp. Pindemonte,* Messina 1919 (*Storia critica d. letterat. ital.,* n.° 12). Per il romanzo *Abaritte,* anche G. B. Marchesi, op. cit., pp. 254 sgg. *Poesie originali di I. P.,* per cura di A. Torri, Firenze 1858. Omero, *L'Odissea* tradotta da I. P., Firenze 1868 (*Bibliot. diam. Barbèra*).

CAPITOLO X

La letteratura del periodo napoleonico
Il Monti e il Foscolo

1. La letteratura dell'età moderna. Carattere generale della letteratura del periodo napoleonico. — **2.** Il Monti a Ferrara ed a Roma. — **3.** Le poesie del periodo romano: le liriche. — **4.** Le tragedie. — **5.** I poemetti d'ispirazione storica. — **6.** Il Monti durante la Cisalpina e — **7.** il Regno italico. — **8.** Il *Prometeo,* la *Mascheroniana,* il *Bardo.* — **9.** La versione dell'*Iliade* e il classicismo del Monti. — **10.** Il Monti al tempo degli Austriaci. La *Feroniade.* — **11.** Gli ultimi anni. Giudizio sulla poesia del Monti. — **12.** La giovinezza di Ugo Foscolo. — **13.** Le liriche del Foscolo. — **14.** Le *Ultime lettere di J. Ortis.* — **15.** I *Sepolcri.* — **16.** La vita del Foscolo dal 1807 al 1813. Le tragedie. — **17.** Le *Grazie.* — **18.** L'esiglio. — **19.** Il Foscolo critico e prosatore. — **20.** Gli ultimi anni e la morte. — **21.** La poesia dei minori. G. G. Ceroni. — **22.** La poesia d'occasione. Il classicismo nella poesia. — **23.** F. Pananti. C. Arici. — **24.** Erudizione e filosofia. — **25.** La prosa. Carlo Botta. — **26.** P. Colletta e V. Cuoco. — **27.** La vita di P. Giordani. — **28.** La prosa del Giordani. — **29.** A. Cesari. — **30.** La questione della lingua. Il Monti e il Perticari. — **31.** La poesia vernacola. G. Meli. P. Buratti. — **32.** Carlo Porta.

La letteratura dell'età moderna.

1. Col Parini e coll'Alfieri s'inizia il terzo periodo della nostra letteratura, il quale preparatosi nei due secoli che videro dissolversi il pensiero e le forme letterarie della Rinascenza e apparire nuovi elementi di pensiero e d'arte, culmina nel secondo quarto del sec. XIX e declina poi, preparando a sua volta quella che sarà la letteratura dell'avvenire.

Carattere generale della letteratura nel periodo napoleonico.

Al rinnovamento della coscienza morale aveva richiamato gli Italiani il Parini; della coscienza politica, l'Alfieri. Questa ridestarono coi santi nomi di libertà e d'indipendenza e coi ricordi delle nostre glorie antiche i conquistatori francesi, e ringagliardirono col disinganno procuratoci dalla loro mala signoria; talché già alla fine del secolo XVIII era in molti

il desiderio d'una patria libera e padrona di sé, desiderio che negli sconvolgimenti successivi doveva fermentare e diffondersi, insieme col concetto dell'unità nazionale. E appunto questa nuova coscienza politica diede, con variati atteggiamenti, il contenuto ideale alla letteratura moderna, come già la coscienza estetica alla letteratura del Rinascimento e la coscienza religiosa alla letteratura del Medio evo. Così si operò quella riforma della materia letteraria, che era stata uno dei propositi con più insistenza proseguiti dalla critica del Settecento.

Nello stile molto avevano innovato il Parini e il Baretti; ma negli argomenti e nelle forme organiche dell'arte i rinnovamenti erano stati incerti e disordinati (vedi pag. 198); poiché il classicismo, o genuino o di tipo francese, aveva dominato quasi senza contrasti — si ripensi quel che dicemmo in sul proposito della critica letteraria del Bettinelli (pag. 140) — e anzi negli ultimi decenni del secolo s'era ritemprato nello studio diretto degli scrittori latini e greci e nelle sapienti e geniali illustrazioni che dei monumenti dell'arte antica avevano fatto Giangioachino Winckelmann ed Ennio Quirino Visconti.

Durante il periodo napoleonico (1796–1815) il vezzo dei nomi, delle fogge e degli usi di Roma poté far creder risorta molta parte della vita antica; nelle arti figurative e nell'architettura trionfarono di nuovo le forme del classicismo, auspici il grande scultore Antonio Canova, il pittore Andrea Appiani e l'architetto Luigi Cagnola; nelle lettere, le ancora deboli tendenze innovatrici rimasero latenti e inoperose, i moduli della poesia greco-romana ebbero consacrazione ufficiale, e nel contrasto dei gusti, durato qualche tempo, parve che le melanconiche fantasie e le tenebrose visioni della poesia nordica dileguassero per sempre dinanzi alla serenità luminosa dell'arte classica.

Questa condizione della letteratura e degli spiriti si rispecchia assai bene nell'arte dei due maggiori poeti dell'età napoleonica, il Monti e il Foscolo.

2. Vincenzo Monti nacque alle Alfonsine presso Fusignano in Romagna ai 19 di febbraio del 1754. A dodici anni fu V. Monti.

messo a studio nel Seminario di Faenza, dove cominciò ad amare la poesia latina e gli parve di sentirsi chiamato a vita religiosa. Ma le inclinazioni naturali sue proprie vinsero gli influssi dell'educazione e della tradizione familiare, cosí che il giovinetto Vincenzo, smessa l'idea di farsi frate o prete, se n'andò (1771) per volere del padre a Ferrara per attendere allo studio delle leggi. Non era questa la sua via. Né Giustiniano, né Galeno, al quale leggermente passò l'anno dopo, lo attraevano; sí le Muse, che lo rendevano caro alle nobili brigate e alle dame e che gli procurarono l'ambíto onore d'essere aggregato all'Arcadia, col nome di Autonide Saturniano (1775).

Il Monti a Ferrara

Sonetti d'occasione su temi obbligati e canzonette per lo piú d'amore compose allora in gran copia, secondo la maniera arcadica, calcando spesso pedissequamente le orme del Frugoni e, piú, dei poeti romagnoli ed emiliani che andavano per la maggiore. Aveva abbondanza di vena, una certa potenza descrittiva, fantasia coloritrice; gli faceva difetto l'esperienza dell'arte, non sí peraltro ch'ei non riuscisse ad emulare felicemente il Varano (v. pag. 173), quando si provò ad imitarlo nella *Visione d'Ezechiello* e in due altri componimenti dello stesso genere (1776–77). La grandiosa poesia biblica era « la sua bandiera »; amava David piú che gli altri poeti.

A Ferrara però non si sentiva a suo agio. Lo pungeva il timore d'essere un giorno richiamato in famiglia e costretto a vivere « dentro le mute di Fusignan rinchiuso orride tane »; lo stimolava il desiderio di mostrare il suo ingegno su scena piú vasta. Il giovane chiese quindi al padre il permesso di partire e, dopo molte insistenze ottenutolo, si trasferí nel maggio del 1778 a Roma, la grande sirena degli archeologi, dei poeti, degli avventurieri.

ed a Roma.

Protetto dal cardinale Scipione Borghese, trovò liete accoglienze nella società piú eletta; ma passarono due anni prima che avesse uno stabile collocamento. Solo nel 1781 il conte Luigi Braschi-Onesti, nipote del regnante Pio VI, lo creò suo segretario collo stipendio di dodici scudi il mese; di che gli fu mediatrice *La bellezza dell'Universo*, cantica in

terza rima composta per le nozze del conte con Costanza Falconieri. In quella vita di molli ozi, di galanterie, d'amoretti, che s'agitava intorno al soglio papale, l'abate Vincenzo Monti — era il titolo che davasi agli uomini di studio, anche se non insigniti degli ordini sacri — ebbe presto un luogo segnalato. Un *Saggio* delle sue rime egli aveva fatto stampare nel 1779; lo ripubblicò, stremato d'alcune e di molt'altre accresciuto, nell'83; e versi seguitò poi sempre a metter fuori alla spicciolata e a recitare nelle adunanze d'Arcadia e d'altre Accademie romane. Era il piú elegante e copioso e festeggiato verseggiatore, fra i tanti. Nelle grazie del papa e del nipote, caro alla contessa — e la satira malignava — egli era accarezzato da chi sperava averlo sollecitatore di favori; ma aveva invidiosi ed emuli molti. E che palleggi di rimate insolenze, quando questi levavano la voce a denigrare le opere e la vita di lui!

Nel 1791 il Monti sposò Teresa Pichler, figlia d'un celebre incisore di cammei, e n'ebbe una figliuola, Costanza, che amò di tenerissimo affetto per tutta la vita. La sera del 3 marzo 1797, *insalutato hospite*, lasciava Roma nella carrozza del generale francese Marmont in viaggio per Firenze.

Le liriche del periodo romano.

3. Nelle poesie del periodo romano le qualità dell'ingegno che già tralucono in quelle del periodo ferrarese, brillano di vivissima luce, mentre l'arte vi appare sempre piú fine e matura. Ai classici nostri e agli antichi, alla Bibbia ed ai moderni poeti stranieri erano volti gli studi del Monti, che sentiva e ammirava il bello e ne faceva suo pro dovunque lo trovasse. Colla *Prosopopea di Pericle* (1779), ispirata dal dissotterramento d'un busto, opera di greco scalpello, egli accolse nella sua lirica un'onda di classicismo; e questo tentò corroborare di poesia derivata dall'intimo del soggetto nell'ode *Al signore di Montgolfier* (1784). Nelle agili canzonette, in cui cantava i suoi *capricci* amorosi, imitò leggiadramente l'eleganza ingegnosa del Metastasio e di alcuni poeti francesi; nel comporre gli *Sciolti al principe Sigismondo Chigi*, i *Pensieri d'amore* (1783) e le altre poesie dove intese esprimere la melanconia della sua anima afflitta da una forte passione, ebbe presenti i gemiti del Young e piú quelli del giovane

Werther. Dalla Bibbia, dalla *Commedia*, dal *Mondo Creato* del Tasso derivò immagini e colori per la *Bellezza dell'Universo*, mentre un discorso di Francesco Maria Zanotti, poligrafo bolognese, gliene suggeriva lo schema e la trovata adulatoria. Coi quattro sonetti *Sulla morte di Giuda* (1788) riprese un genere assai divulgato nel Settecento, quello dei sonetti descrittivi e drammatici; vi ormeggiò il Frugoni in certe movenze stilistiche, e da Dante, dal Marino, dal Vida dedusse le forme della rappresentazione. Egli dunque trasceglieva con finissimo gusto, avvivava e rinfrescava nell'onda della sua vena elementi d'origine varia, temperando il classicismo di un eclettismo non nuovo a quel tempo.

Le tragedie del Monti.

4. In private riunioni l'Alfieri aveva letto o fatto recitare, mentre dimorava a Roma (pag. 184), alcune sue tragedie. Il Monti, da piú tempo desideroso di tentare quell'arringo, n'ebbe incitamento a scrivere nel 1786 l'*Aristodemo,* che ottenne uno dei premi parmensi (pag. 183), e subito dopo il *Galeotto Manfredi,* e a por mano al *Caio Gracco* (1778), che fu compiuto solo nel 1800 e recitato a Milano nel 1802.

Sono tutte tragedie di tipo alfieriano, quanto all'assetto formale; ma vi si sente anche l'efficacia dello Shakespeare. Essa è tenue nell'*Aristodemo,* dove se il rilievo dato al protagonista a detrimento dell'altre figure rivela un alfieriano studio di semplificazione, la natura dell'intima lotta che si combatte in Aristodemo e a cui si riduce l'azione, mostra che il Monti aveva pure l'occhio al teatro francese. Del *Galeotto Manfredi* è argomento la gelosia di Matilde, moglie del signor di Faenza; gelosia che attizzata dal perfido Zambrino, arma la mano di lei contro il marito (1488). Quivi l'imitazione diretta dell'*Otello* e dell'*Enrico VIII* è manifesta tanto nei caratteri — specialmente in Zambrino — quanto nell'atteggiamento d'alcune scene. Nel *Caio Gracco,* potente rappresentazione d' un grande contrasto di passioni politiche, l'ispirazione artistica viene dalle tragedie romane del sommo inglese, quantunque il Monti potesse aver osservato, quando compí la sua opera, non dissimili spettacoli nella realtà, e certo abbia avuto presente anche la tragedia omonima di Giuseppe Maria Chénier.

All'*Aristodemo* diedero grande voga la luminosa magnificenza dello stile, la verseggiatura armoniosa e sonante e la copia delle sentenze; ma non è dubbio che il *Caio Gracco* ha pregi d'arte piú squisiti, piú mossa l'azione, piú larga la rappresentazione dei sentimenti, piú sobria e vigorosa l'elocuzione. È insomma, quantunque difettoso nella figurazione dei caratteri, il frutto migliore di quelle tendenze innovatrici, che come abbiamo veduto (pag. 197), si manifestavano in sullo scorcio del secolo pur dentro al modulo classico della tragedia.

Il *Pellegrino Apostolico*

5. Le condizioni e le necessità della vita facevano del Monti il poeta del mondo aristocratico e clericale romano nelle grandi e nelle piccole occasioni. Quando nel 1782 Pio VI andò a Vienna col proposito di frenare l'audacia riformatrice di Giuseppe II, il Monti compose il *Pellegrino Apostolico*, meschino poemetto in terza rima, dove la partenza del pontefice è descritta con grande artificio di cristiane allegorie, e S. Silvestro, apparendo in visione al pellegrino, gli presagisce — profeta bugiardo! — reverenti accoglienze e prospero successo. Per buona ventura dell'arte nostra, ben altri avvenimenti maturavano e dalla storia contemporanea ben piú energiche ispirazioni dovevano venire al poeta.

La *Bassvilliana.*

Nel gennaio del 1793 Nicola Giuseppe Hugou de Bassville, segretario della legazione francese a Napoli, venuto a Roma per propagarvi le idee rivoluzionarie, fu ucciso dalla plebaglia fanatica. In Francia dominava il governo del Terrore suscitando al di qua delle Alpi l'esecrazione di quegli stessi — si ricordi l'Alfieri — che erano stati ed erano i piú caldi fautori di libertà. Il Monti concepí allora il disegno di rappresentare poeticamente, a detestazione di quegli eccessi, l'opera della Rivoluzione francese e la punizione che, secondo la sua aspettativa, doveva seguire alle immanità del giacobinismo trionfatore. Immaginò, che il Bassville, morto rendendosi a Dio, non potesse salire alla beatitudine celeste, se non dopo avere scontati i suoi peccati coll'essere spettatore di tutti i mali che alla Francia venivano dalle massime di cui era stato egli stesso propugnatore. E con quella materia e questa macchina poetica s'accinse a scrivere in terza rima la *Bassvil-*

liana, della quale pubblicò i primi quattro canti tra il maggio e l'agosto del 1793.

Dalla *Divina Commedia* egli prese l'idea dell'invenzione fondamentale e unificatrice del poema; invenzioni spicciole, immagini, allegorie, particolari atteggiamenti della materia, da Virgilio, dall'Ariosto, dal Varano, dalla Bibbia, ma in più gran copia di nuovo dall' Alighieri. Tale temperie dantesca sentirono nella *Bassvilliana* i contemporanei, e salutarono il poeta « Dante redivivo ». Immeritamente s'intende, seppure le grandi invenzioni scenografiche, le descrizioni mirabili per vivezza e varietà di colori, la fascinatrice musicalità del verso, onde il Monti adorna la rappresentazione dei fatti, non vanno confuse coll'intima e gagliarda poesia che scaturisce dalla storia potentemente vissuta dall' anima dantesca.

La *Musogonia*.

Poi che le vittorie francesi ebbero dato agli avvenimenti tutt'altro corso da quello che il Monti s'aspettava, egli smise il pensiero di continuare la *Bassvilliana* e cominciò un poemetto in ottave, la *Musogonia*, classico nella composizione e nella fattura. Doveva esservi raffigurata la storia ideale della poesia nel racconto delle origini, dell'apoteosi e delle peregrinazioni delle Muse; ma non se ne videro che due canti pubblicati a Roma nel 1793. Il primo si chiude con un'imprecazione alle armi francesi e con un'invocazione all'imperatore Francesco II; imprecazione e invocazione, che scomparvero quando il poemetto, ridotto a quel solo canto, fu ristampato nel 1797, e che cedettero il posto a un fervido elogio del generale Bonaparte e dell'Italia, augurata dal poeta una e concorde. Il bestemmiatore della Rivoluzione ne era divenuto un apostolo.

Il Monti durante la Cisalpina.

6. Spirito pronto a commuoversi per tutto ciò che fosse o paresse nobile, grande e fantastico, assuefatto dallo studio dei classici all'ammirazione delle glorie repubblicane di Grecia e di Roma, non alieno dal consorzio d'uomini imbevuti delle idee che venivano di Francia, è certo che il Monti cominciò per tempo a nutrire in cuor suo l'amore della libertà civile e che talvolta lo lasciò trasparire nelle sue parole, pur là nella Roma papale. Gli eccessi del Terrore lo fecero inorri-

dire. Il suo cuore era buono, sensibile, d'una mitezza quasi muliebre; la pubblica voce condannava quelle efferatezze, ed egli scrisse con piena sincerità sotto lo stimolo d'una subitanea impressione, la *Bassvilliana*, « il vero poema storico della controrivoluzione italiana ». Passarono quattro anni; le vittorie francesi in Liguria e in Piemonte avevano mutato il corso delle opinioni dominanti; l'orrore delle stragi parigine s'era attenuato; l'anima del Monti, nata a sentire vivamente, non profondamente, era tornata al culto delle idealità della rivoluzione; ed egli partí da Roma col generale che aveva portato colà il trattato di Tolentino.

Triste momento nella sua vita! Immemore della propria dignità, egli si precipita giú per la china cui s'era affacciato; sconfessa, come « una miserabile rapsodia », la *Bassvilliana*; si calunnia affermando, e in prosa e in versi e nei circoli, d'averla composta per celare al governo pontificio i suoi veri sentimenti; dedica il *Prometeo,* probabilmente cominciato già a Roma con tutt'altri intenti, « Al cittadino Napoleone Bonaparte », e nelle tre cantiche in terzine *Il Fanatismo*, *La superstizione*, *Il Pericolo* (1797) sferra l'impeto della sua Musa contro il Vaticano e la coalizione dei re. Non andrà molto, e l'autore della *Bassvilliana* esalterà in un'ode, che fu cantata alla Scala di Milano (1799), l'uccisione di Luigi XVI. Travolto dalla generale vertigine, il Monti era forse sincero anche nelle sue dissennate esplosioni di demagogico entusiasmo; ma ostentando cosí sfacciatamente la mutazione avvenuta nelle corde della sua cetra, svelava, ahimè!, tutta la leggerezza e la debolezza del suo carattere.

Dopo brevi dimore a Firenze, a Bologna e a Venezia, il Monti arrivò nel luglio del 1797 a Milano, dove ottenne dal Governo della Cisalpina un ufficio nella segreteria degli affari esteri prima, del Direttorio poi. Di là fu anche mandato commissario nell'Emilia e nella Romagna. Ma le ritrattazioni pusille, le cantiche rivoluzionarie, le liriche ispirate via via dagli avvenimenti politici — notevole fra queste per ardore d'italianità la canzone *Per il congresso di Udine* (agosto 1797) — non bastarono a disarmare i suoi nemici, dei quali era allora e fu poi sempre il piú accanito e per-

tinace Francesco Gianni, grande scombiccheratore di versi anche all'improvviso ed emulo del Monti già a Roma.

Troppi altri (il Gianni stesso) avevano scambiata la parrucca col berretto frigio; ma il Monti, per l'altezza dell'ingegno, per la fortuna delle opere, per l'impetuosità della sua natura, s'era suscitato intorno gelosie e rancori, che ora si scatenavano, mettendolo in sospetto ai democratici. La *Bassvilliana* fu bruciata sulla piazza del Duomo, e coll' intento di nuocere a lui, si fece perfino votare una legge che escludeva da ogni pubblico ufficio chiunque avesse dall'anno primo della Libertà, cioè dal 1792, scritto libri ostili alla Rivoluzione. Quando poi, caduta la Cisalpina per le armi degli Austro-Russi, il Monti dovette rifugiarsi a Parigi (1799), quella persecuzione gli rese difficile la vita e gli accrebbe i disagi dell'esiglio.

Il Monti sotto il Regno Italico.

7. Da Parigi, dove cercava sollievo alla sua tristezza traducendo in ottave la *Pulcella d'Orléans* del Voltaire e compiendo il *Caio Gracco,* l'esule poté ritornare in Italia al principio del 1801, dopo che la battaglia di Marengo ebbe ristabilito il regime repubblicano. La canzonetta *Bella Italia amate sponde*, tutta vibrante di lirica concitazione d'amor patrio, fu il gioioso saluto del suo ritorno; la *Mascheroniana,* lo sfogo della sua ira contro « i pazzi demagoghi » e gli « scaltri mercatanti di libertà », che già avevano tiranneggiato la Cisalpina. L'astro napoleonico saliva rapidamente sul cielo della storia; Francia e Italia, desiderose d'ordinamenti che guarentissero i benefici della Rivoluzione da eccessi e da reazioni, non riluttavano alla mano onnipotente del Primo Console. Il Monti, sempre aperto ad ogni impressione, rimase affascinato da tanto fulgore di gloria militare, e passato l'infatuamento democratico, s'inchinò all'eroe che pareva accingersi ad attuare quelle idee di temperata e onesta libertà che egli aveva pur sempre vagheggiato nel fondo dell'anima. Cantò allora nelle forme della lirica la pace del 1801, i Comizi di Lione (1802), la fondazione della Repubblica italiana e inneggiò a Napoleone, già imperatore dei Francesi, nel *Teseo*, azione drammatica allegorica, che scrisse, per ordine del vicepresidente della Repubblica, per la festa nazionale (3 giugno) del 1804.

Il Monti era in quel tempo professore d'eloquenza e poesia nello Studio pavese, ufficio cui era stato nominato già nel 1800 e che tenne finché non lo scambiò con quello di Poeta del governo e Assessore per le lettere e le belle arti (novembre 1804). Ormai gli avvenimenti lo trascinavano nel loro corso, né egli era uomo da opporre resistenza o da mettersi in disparte. Mutata la Repubblica in Regno d'Italia, dovette celebrare, secondo gli ordini del governo, Napoleone imperatore e re, come prima lo aveva celebrato cittadino e presidente della repubblica. Per la sua regale incoronazione (1805) compose il *Beneficio,* poemetto in terza rima, dove con isplendore d'immagini descrisse l'Italia oppressa e poi liberata, e introdusse Dante a consigliarla d'affidarsi in tutto al nuovo signore; per le vittorie napoleoniche contro la Prussia (1806) verseggiò il *Bardo della Selva Nera* e la *Spada di Federico II;* per le vittorie di Spagna (1809) la *Palingenesi politica,* canto in endecasillabi sciolti, dove Napoleone è rappresentato come lo spirito riordinatore di tutto il mondo morale e civile; per le nozze con Maria Luigia (1810) *La Jerogamia di Creta,* ode tessuta intorno ad una classica allegoria; per la nascita del re di Roma (1811) *Le Api Panacridi in Alvisopoli,* canzonetta augurale di sapore classico; e altre odi e canzonette e azioni drammatiche per non so quante e quali altre occasioni.

Il Monti poeta cesareo

Le lodi ampollose che il poeta cesareo tributa con larga mano al prepotente dominatore straniero, sono certo una colpa, di cui non giova cercar sottilmente le scuse. Ingiusto però sarebbe dimenticare che fra quelle lodi suona alto il nome d'Italia e vibra costante una potente nota d'amor patrio. Il Monti ci appare ancora una volta come l'interprete della coscienza pubblica del suo tempo. Infatti allora fra le illusioni e i disinganni del Regno italico ordinato da quello straniero, veniva formandosi un partito nazionale e maturava il concetto della patria italiana, di quella patria, son parole del poeta, « che da una mano tocca le Alpi e dall'altra la punta del Lilibeo ».

8. Delle opere di poesia composte dal Monti al tempo della Cisalpina e del Regno italico e da noi ricordate negli ul-

timi paragrafi, tre meritano piú particolare discorso: il *Prometeo,* la *Mascheroniana* e il *Bardo della Selva Nera.*

Il *Prometeo.*

Del *Prometeo* è assai fiacco il concepimento fondamentale. Derivando le linee organiche dell'invenzione dai classici greci e latini, da Eschilo, da Lucrezio, da Virgilio, e volgendo a un significato politico il mito che nell'interpretazione d'altri poeti ha un cosí profondo significato psicologico e morale, il Monti volle rappresentare in Prometeo il prototipo del Bonaparte, nel Titano ribelle al despotismo di Giove il vittorioso oppugnatore dei troni terreni. In realtà nei tre canti dell'incompiuto poema codesto concetto ha forse appena un principio di svolgimento; ché la parte essenziale del primo canto, pubblicato nel 1797, è il vaticinio, pronunciato dal Giapetide, dei dolori dell'umanità fino al preteso ritorno della pace nel mondo per opera del giovine generale francese; e negli altri due canti, pubblicati quasi per intero postumi, è descritto magnificamente il viaggio di Prometeo dal Caucaso in Grecia con intermezzi d'altre profezie, nelle quali, come nella prima, appare la mirabile attitudine del poeta a tratteggiare vaste prospettive storiche. Il verso sciolto procede ampio e solenne con bellissima varietà di suoni; ed è continuo lo splendore dello stile e delle particolarità ornamentali.

La *Mascheroniana.*

Pregi non minori di verseggiatura e di stile ha la *Mascheroniana*, poema in terza rima come la *Bassvilliana*, del quale i primi tre canti furono stampati a Milano nel 1801 e che al quinto rimase interrotto. Il Monti lo cominciò a Parigi nel 1800 per onorare la memoria di Lorenzo Mascheroni (vedi pag. 172), e immaginò che l'anima di lui, morto colà il 19 luglio di quell'anno, volando al cielo, s'incontrasse in quelle d'altri grandi lombardi, del Parini, di Pietro Verri e del Beccaria, loro narrasse le ultime imprese del Bonaparte in Egitto e in Italia e con loro conversasse sulle condizioni della patria durante la prima e la rinnovata Cisalpina.

I viaggi d'ombre quivi descritti non sono altro, come già il viaggio del Bassville, che la cornice in cui la materia s'inquadra; ma l'invenzione, mal definita e senza fondamento tradizionale, è, anche piú di quella della *Bassvilliana,* artificiosa ed estranea alla vera ispirazione del poema. Nella *Ma-*

scheroniana infatti i sentimenti che ribollono nel cuore del poeta, hanno forma d'arte nelle fiere invettive contro i corruttori della libertà e in tutta la figurazione storica ch'esce dalle labbra dei personaggi introdotti a parlare; la dantesca finzione ultraterrena è un di piú puramente rettorico. Inoltre quei personaggi, monotonamente vivi della sola vita affettiva del poeta, sono causa che egli dimostri, piú chiaramente che nella *Bassvilliana*, la sua insufficienza a rappresentazioni che non siano di fatti esteriori o della sua propria passione. Ond'è che anche nella *Mascheroniana* la bellezza è frammentaria e la virtú piú cospicua del poeta è di descrittore largo e colorito.

Il *Bardo della Selva Nera*.

Nel *Bardo della Selva Nera*, di cui i primi sei canti furono pubblicati a spese del governo nel 1806 e il settimo postumo, il Monti, per celebrare le gesta di Napoleone fino alla battaglia d'Austerlitz (2 dicembre 1805), ricorse, secondo il suo costume, a un'invenzione fantastica, che cinge e riunisce i racconti. Terigi, giovine ufficiale francese, è raccolto ferito di sul campo di battaglia d'Albeck (ottobre 1805) da Ullino, bardo germanico, e da sua figlia Malvina. Medicato da questa, che se ne innamora, egli narra le battaglie cui prese parte in Italia e in Egitto, il colpo di Stato del 18 brumaio e la pietosa storia del suo ritorno al paese natio in Val di Varo, dove trovò la madre sepolta sotto le macerie della casa incendiata dagli Austro-Russi. Questa invenzione, di cui il Monti ebbe l'idea dal *Bardo* del Gray e qualche ispirazione dai poemi ossianeschi, mentre nei particolari e nell'atteggiamento dei racconti imitava Virgilio, non regge alla critica. Pur lasciando da parte l'errore storico per cui nelle selve della Germania compare un bardo, stirpe di poeti sacri propria invece delle genti celtiche, codesto bardo tedesco devoto alla causa francese è figura d'artificio, e l'incondita miscela di poesia bardita, d'epopea e d'idillio crea insanabili incoerenze estetiche. Ma i singoli episodi hanno bellezze insigni di stile e di verseggiatura negli sciolti dei primi tre canti, nelle ottave degli altri e nelle poche strofe liriche del bardo; varietà di metri certo suggerita dall'*Ossian*.

Il classicismo del Monti.

9. Col *Prometeo* (1797) il Monti s'era proposto di promuo-

vere l'amore dei Latini e dei Greci, « dai quali la poesia italiana con suo sommo detrimento si discostava da molto tempo »; cosí che vediamo riflettersi in lui quel rinnovato moto degli spiriti verso il classicismo, che dicemmo caratteristico dell'età napoleonica. Egli unisce in sé questa corrente e l'altra, vigorosa in addietro, che si volgeva alla Bibbia, a Dante e alle letterature straniere moderne. Ma il suo eclettismo va facendosi sempre piú ristretto e piú cauto; nelle minori poesie napoleoniche le favole dell'antica mitologia predominano; e nel *Bardo* stesso, dove l'imitazione, sia pure esteriore, della poesia nordica ha qualche parte, è curiosa sulle labbra di Ullino la critica delle fantasie tetre e monotone della poesia bardita (canto II, vv. 188-204). Appena compiuti i sei canti del *Bardo,* il Monti riprese (1806) la traduzione dell'*Iliade,* già tentata per un puntiglio a Roma vent'anni prima, e la diede fuori nel 1810, quasi a suggello del classicismo ormai trionfante nel suo spirito e nella sua arte.

La versione dell'*Iliade.*

Colla lingua greca non aveva familiarità, onde si valse di versioni latine e del rifacimento cesarottiano (pag. 149). Pure la sua *Iliade* riuscí un capolavoro per un giusto temperamento di fedeltà e di libertà, di semplicità e d'eleganza, per la fluidità dello stile, per la copia della lingua, per l'armonia varia dello sciolto. Certo gli giovarono, specie per la seconda edizione (1812), le osservazioni e i consigli d'amici ellenisti; ma soprattutto l'intuizione della grande poesia omerica gli diede lena ad accostarsi all'ideale d'ogni traduttore, se traduzione ideale è quella che « eccita le stesse passioni nell'anima e le stesse immagini nella fantasia e produce lo stesso effetto che l'originale ».

Il Monti sotto gli Austriaci.

10. Caduto il Regno Italico, il Monti celebrò i nuovi dominatori, come già aveva cantato la Rivoluzione e il Bonaparte. Un soffio di reazione ventava su tutta l'Europa, e in Italia gli Austriaci erano salutati liberatori. Il Monti cedeva ancora una volta al rapido mutare delle opinioni correnti e abbandonandosi ad una nuova illusione, riponeva in Francesco I le speranze di quella rigenerazione d'Italia che era pur sempre in cima de' suoi pensieri. Ma tutto questo non basta a scusare l'ingrata viltà del *Mistico omaggio* (1815),

del *Ritorno d'Astrea* (1816), dell'*Invito a Pallade* (1819), azioni drammatiche, dove l'inno al nuovo signore si mescola all'esecrazione di colui che il poeta aveva adulato pur dianzi ricevendone non iscarsi beneficî.

Ma dopo la Restaurazione la carriera poetica del Monti può considerarsi finita. Datosi a studi di lingua, egli scrisse su questa materia le migliori sue prose, delle quali diremo piú innanzi. In poesia cantò, come già nel periodo romano, i piccoli fatti della vita familiare degli amici e dei benefattori, le gioie sue e i suoi dolori; sorse a difesa delle favole antiche e della sua arte col sermone *Su la mitologia* (1825), quando infieriva la reazione contro il classicismo; e attese, senza riuscirvi, a compiere la *Feroniade,* poema in isciolti già cominciato a Roma prima del 1784 per celebrare la grande impresa, disegnata da Pio VI, del risanamento delle Paludi Pontine.

La *Feroniade.*

La favola della ninfa Feronia amata da Giove e crudelmente perseguitata da Giunone e da Vulcano, costituisce l'intreccio del poema; dai classici e in primo luogo da Virgilio deriva la maggior parte delle invenzioni amplificative; la nota fondamentale è idillica, ancorché abbondino gli elementi epici, che non sempre s'accordano bene con quella; d'una deliziosa evidenza sono le descrizioni della natura animata e inanimata; sempre di squisitissima fattura il verso e lo stile.

Gli ultimi anni e la morte del Monti.

11. Tristi passarono al vecchio poeta i suoi ultimi anni. Scematogli di molto dal governo l'assegno di cui godeva, egli ebbe a soffrire per il disagio economico, che si faceva sempre piú pungente coll'avanzare dell'età. La morte (1822) del Perticari, suo genero e compagno di studi teneramente amato, e le maligne aggressioni, che ne seguirono, contro la vedova Costanza, lo amareggiarono atrocemente. Passeggero sollievo recavano al suo spirito accasciato le dimore in Brianza e sul lago di Como, nelle ville d'amici pietosi. Ma anche le forze fisiche andavano decadendo, e nel 1826 una violenta emiplegia gli tolse l'uso del fianco sinistro. Due anni dopo, ai 13 d'ottobre, il Monti moriva a Milano.

Dotato da natura d'uno spirito duttile come cera, che gli consentiva di gustare tutte le forme del bello letterario e d'accogliere tutte le impressioni della vita, egli fu l'artista

Giudizio complessivo sulla poesia del Monti.

piú vario del suo tempo e in sé riprodusse i contrasti, le speranze, gli entusiasmi, le delusioni, le viltà di quel burrascoso periodo. Piú profondamente delle altre forme d'arte sentí la bellezza classica, che gli fu modello e guida a svolgere il neoclassicismo del Parini e dell'Alfieri e lo addestrò ad esprimere mirabilmente ogni concetto e ogni immagine, qualunque ne fosse l'origine. Singolarissimi pregi del Monti sono appunto la magia dello stile, che tutto affina ed abbella, e l'armonia larga e variata del verso, che tutto accompagna d'una musica fascinatrice.

Ma in lui non si riscontra quell'unità gagliarda della vita e dell'arte, della coscienza e del pensiero, che è gloria del Parini, dell'Alfieri e d'altri poeti. Il suo sentimento mobilissimo non è sí profondo da improntare di sé la materia; la sua immaginazione elabora le impressioni ricevute soprattutto dai libri, non mai o di rado affetti germoglianti vivi e spontanei dal cuore. Manca al Monti la facoltà organizzatrice di vaste concezioni poetiche; perché la sua fantasia, agile e ricca di suoni e di colori, ha scarso il vigore, ristretto il campo d'azione, corto il respiro. Nelle rappresentazioni idilliche (vedine nella *Musogonia* e nella *Feroniade*) e nell'espressione di sentimenti domestici e di tenere commozioni (si ricordino le liriche e l'episodio pariniano della *Mascheroniana*) egli riesce a far arte delle dirette impressioni della realtà; il resto è arte di seconda mano, forma, spesso stupenda, della commozione che in lui hanno destato le svariate letture, prevalente su ogni altro genere di commozione. Di qui le incoerenze e sproporzioni estetiche delle opere originali, dove il poeta dimentica sé stesso nell'esercizio della sua bravura imitatrice o emulatrice dei pezzi classici ammirati; di qui la rettorica delle allegorie, dei paragoni, delle imperversanti onomatopee; ma di qui anche l'eccellenza del Monti come traduttore. La versione dell'*Iliade*, il suo capolavoro, dà la misura e l'immagine delle qualità del suo ingegno.

La vita di Ugo Foscolo sino al 1800.

12. Altro poeta e altro uomo fu Ugo Foscolo — Niccolò veramente al fonte battesimale — nato a Zante il 6 febbraio del 1778, di famiglia veneziana, che nel secolo XVII aveva preso stanza nelle isole Jonie. Perduto a dieci anni il padre,

venne, primamente nel 1792, a Venezia, dove visse povero con la madre adorata, la sorella e i due fratelli. Ivi proseguì gli studi già cominciati a Spalato e a Zante, educandosi all'arte sui classici greci e latini e sugli scrittori nostri antichi e recenti, succhiando dai Francesi le idee filantropiche ed emancipatrici, e infiammandosi sulle tragedie dell'Alfieri d'amore per la libertà e per l'Italia, ch'ei si gloriava di poter considerare sua patria. In qualche gita a Padova frequentò pure, e ciò contribuì a determinare l'avviamento del suo spirito, le lezioni e la conversazione del Cesarotti.

Cominciò presto a far versi: canzonette, anacreontiche, odi, versioni varie, sugli esempi del Savioli, del Vittorelli, del Bertòla, del Fantoni; poi anche un poemetto in isciolti, *La giustizia e la pietà,* sonetti e terze rime, dove è palese l'imitazione delle forme montiane e della sentimentalità tenebrosa del Young. Il poeta balenava appena; ma nel giovinetto assetato di gloria e superbo della sua povertà, che « rabbuffati i crini, con rauca voce e fiammeggianti sguardi » declamava Dante e fremeva d'odio contro i tiranni, che « si deliziava avvolto da una elegante malinconia » e dinanzi alla bellezza femminile palpitava d'amore, in quel giovinetto era già l'uomo con tutti i suoi pregi e i suoi non lievi difetti.

Nell'aprile del 1797 il Foscolo, caduto in sospetto della Serenissima per le sue idee democratiche, dovette abbandonare la famiglia e Venezia. Riparò a Bologna, dove s'arrolò volontario fra i cacciatori a cavallo della legione Cispadana e fu nominato tenente onorario, « perché co' suoi scritti fosse promotore dello spirito pubblico repubblicano ». Aveva composto allora l'ode *Bonaparte liberatore* e iniziata cosí la sua professione letteraria e politica. L'unione dell'arte con una forte coscienza civile si rinnovava, dopo il Parini e l'Alfieri, per opera del giovane jonio. Appena seppe instaurata a Venezia la democrazia (12 maggio 1797), tornò colà esultante ed ebbe uffici pubblici dal governo provvisorio; ma ahimè!, dovette partire poco dopo ed emigrare nella Cisalpina, perché l'obbrobrioso trattato di Campoformio (ottobre 1797) aveva dato Venezia in mano agli Austriaci. Quale rovina degli ideali che Ugo aveva vagheggiato nell'ardore delle sue generose

illusioni! Il Bonaparte, cantato *liberatore*, gli trafficava vilmente la patria; i suoi concittadini si lasciavano vendere senza far resistenza; le prepotenze dei Francesi e dei demagoghi alla francese gli facevano parere esecrabile la divina teoria della libertà. Per le sventure della patria l'innata tristezza diveniva piú cupa e gli s'acuiva il senso doloroso della vita.

A Milano conobbe il vecchio Parini e strinse amicizia col Monti, cui difese (1798) in uno scritto coraggioso dalle accuse degli avversari. Scriveva intanto articoli di politica e di critica per il *Monitore italiano*; con un sonetto nobilissimo insorgeva contro la proposta fatta nel Consiglio Cisalpino di abolire nelle scuole l'insegnamento del latino, e nel 1799 in un discorso al generale francese Championnet propugnava con impeto oratorio l'indipendenza d'Italia. Dopo essere stato per breve tempo a Bologna addetto al Tribunale criminale, riprese le armi, combatté valorosamente contro gli Austro-Russi in Romagna, nell'Emilia, in Liguria; fu ferito e fatto prigioniero, e infine si trovò a Genova tra gli assediati (ottobre 1799-giugno 1800) sotto il comando del generale Massena.

Le liriche del Foscolo.

13. Durante l'assedio di Genova il Foscolo ristampò l'ode *Bonaparte liberatore,* aggiungendovi una lettera dedicatoria (26 novembre 1799), nella quale sollecitava il Generale, già divenuto il Primo console, a purgarsi dall'onta di Campoformio venendo al soccorso d'Italia, lo ammoniva a guardarsi dalla tentazione della tirannide, e concludeva: « Avrà il nostro secolo un Tacito, il quale commetterà la tua sentenza alla severa posterità ». Nobili e ardite parole, sulle labbra d'un giovane bisognoso di protezione e d'aiuti. L'ode, scritta due anni prima, è ben povera cosa: molta rettorica, molte reminiscenze di scuola. Ma quand'essa tornava in luce, il poeta aveva fatto grande cammino nell' esercizio dell' arte. Probabilmente è del 1799 l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo,* dove il Foscolo già appare signore d'una maniera sua propria.

Le due odi.

Greco di nascita, egli aveva nelle vene il sangue della poesia greca, talché il classicismo non era in lui una vuota forma accademica, sí un sentimento vivo e profondo. L'antica ammirazione e adorazione della bellezza rifiorisce spontanea nell'anima sua, e la bellezza egli contempla, ammirante e ado-

rante, nel simbolo delle favole mitologiche. La figura e la disgrazia della Pallavicini sono quindi dal poeta « trasportate liricamente in un mondo ideale », e i pregi squisiti dell'ode stanno per gran parte nelle immagini derivate dai miti degli antichi, e lavorate con eleganza nuova di lingua e di stile, a colori di vivida freschezza. Evidentemente l'artista, dominato dal suo sentimento del bello, ha posto nella forma tutto il suo studio, ed è riuscito cesellatore insuperabile; l'ispirazione è tutta estetica, non di pensiero né d'affetto.

Similmente l'ode *All'amica risanata,* che il Foscolo compose tra il 1802 e il 1803, non ha vero calore di sentimento, ma una purezza e un'agilità incantevoli di forme e di suoni. Anzi rispetto all'arte vince l'altra: piú nitida e coerente è in essa la struttura organica della rappresentazione fantastica, e la visione che ha il poeta della bellissima amica, non migra, come la visione della Pallavicini, dal mondo della realtà in quello della mitologia, ma vagamente s'inghirlanda d'una spontanea fioritura d'immagini classiche; onde il moderno e reale ci splende dinanzi in un quadro di classicissima tempra, senza perdere, come accade nell'altra ode, il suo proprio carattere.

I sonetti.

In queste odi, che vanno annoverate tra' capolavori della lirica italiana, è palese, specie nella seconda, l'influsso del Parini; nei sonetti, che sono pure di questo tempo (1800-1802), amorosi e dolorosi, si sente l'Alfieri. Quivi l'arte classica « non istà in un cercato simbolismo mitologico, sí nella scelta e nella sapiente collocazione delle voci e nella piena corrispondenza tra pensiero e immagine, tra immagine e suono ». E qual fervore d'affetti, quale sincerità d'espressione in quei pochi componimenti, brevi d'estensione, ma nella contenenza grandi come il dramma d'un'anima! Alcuni sono tra' piú bei sonetti della nostra letteratura.

Gli amori del Foscolo.

14. Caduta Genova e risollevata dalla vittoria di Marengo la fortuna francese, il Foscolo, come capitano aggiunto allo stato maggiore del generale Pino, ebbe commissioni varie in Lombardia, nell'Emilia, in Toscana. A Firenze, dov'era nel gennaio del 1801, amò riamato la giovinetta Isabella Roncioni, ma non poté averla in isposa, perché era gia fidan-

zata ad un altro. Forse fu questo il solo amore alto, spirituale ch'egli avesse mai. E n'ebbe innumerevoli; ché la sua vita fu un succedersi, un intrecciarsi d'amori, frenetici, sensuali i piú, passeggeri tutti. Tornato a Milano, si consolò della perduta Isabella nell'amore (1802-3) della contessa Antonietta Fagnani Arese, superba e non immacolata bellezza, per la quale appunto compose l'ode *All'amica risanata.* Prima a Milano aveva amato la Teresa Monti Pichler, e giovinetto, a Venezia, una Laura, che non si sa chi fosse. Or da questi quattro amori vennero molti e vari elementi al romanzo epistolare che il Foscolo pubblicó in forma definitiva e tutta sua nel 1802, rinnegandone le edizioni uscite dal 1798 senza il suo consenso e con titolo, compimento e ritocchi non suoi.

Le *Ultime Lettere di J. Ortis.*

Jacopo Ortis, giovane di spiriti liberali, s'è ritirato sui Colli Euganei, dopo che Venezia è stata ceduta all'Austria. La brutta realtà ha profanato il suo ideale e lo ha convinto che i nobili concetti di patria, di libertà, di giustizia, di virtú, in cui era la sua fede, altro non sono che fantasmi e illusioni. La sua anima si chiude in sé stessa e si consuma nel dolore. Vi penetra una nuova onda di vita quand' egli, conosciuta Teresa, figlia del Conte T., se ne innamora perdutamente. Ma la fanciulla è promessa a un amico del padre suo; sicché anche l'amore diviene uno strazio per quell'anima vinta. E la duplice angoscia conduce Jacopo al suicidio.

Questo è l'argomento delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* nella loro dettatura definitiva. Sostanzialmente uguale esso era nella redazione originaria (1796) ispirata esclusivamente dall'amore per Laura; ma diverso, in quella redazione intermedia e incompiuta che il Foscolo cominciò a far stampare a Bologna nel 1798 e in cui già compaiono manifeste le tracce dell'amore per la Monti. Modello all'autore giovinetto la *Nouvelle Héloïse* del Rousseau; ma di un largo rinnovamento formale fu causa il *Werther* del Goethe, conosciuto dal Foscolo prima di iniziar l'edizione rimasta a mezzo.

Dal modo della composizione strascicatasi per piú anni (e quali anni nella vita del poeta!) deriva il principal difetto del libro, che è la profonda incoerenza estetica del protagonista, fatto, possiamo dire, di due Jacopi, l'uno languido,

svenevole, lagrimoso, l'altro gagliardo, impetuoso, fremente. Dalla qual fondamentale incoerenza, altri difetti dipendono: l'inverosimile prolungarsi d'una situazione tesa sino all'estremo già nelle prime lettere, e le disuguaglianze dello stile, artificioso quasi sempre, talvolta arcadicamente sentimentale, tal altra solennemente enfatico. Ma il libro solleticava la morbosa sensibilità malinconica e aveva pagine di bella vigoria nell'espressione dell'amor patrio; onde piacque assai ai contemporanei e fu dei piú cari agli italiani nel periodo del riscatto nazionale. Giudicato sotto l'aspetto morale, l'*Ortis* è un libro malsano, e l'autore stesso se ne pentí, deplorando d'aver insegnato ai giovani a lamentarsi anzi tempo della vita e augurando che non avessero a leggerlo se non persone provette.

15. A Milano il Foscolo divideva la sua vita tra le occupazioni d'ufficio, gli amori, le brigate e gli studi. Nel 1803 pubblicò una versione in elegantissimi sciolti della *Chioma di Berenice* di Catullo, insieme con un erudito commento. L'anno dopo fu mandato nel nord della Francia come capitano aggiunto nella divisione italiana e vi restó fino al marzo del 1806, mostrandosi rigido custode della disciplina, ma pur amorevole verso i soldati, che spesso difese dinanzi ai Consigli di guerra. Dalle « rocce piccarde » inviò al Monti una bellissima epistola in isciolti; a Boulogne cominciò la traduzione (compiuta nel 1813) del *Viaggio sentimentale* di Lorenzo Sterne; e meditò una nuova e alta maniera di poesia. Reduce a Milano, scrisse fra l'estate del 1806 e il marzo del '7 i *Sepolcri*, il carme immortale, in cui l'ingegno poetico del Foscolo si rivela nella sua piena maturità, e che uscí a stampa a Brescia nell'aprile successivo.

La vita del Foscolo dal 1800 al 1806.

Frequenti e vive erano allora in Francia e in Italia le discussioni intorno ai provvedimenti legislativi, già promulgati o prossimi a promulgarsi, che escludevano le sepolture dalle città e stabilivano norme uniformi per le tombe e per gli epitafi. Può ben darsi che il Foscolo, ponendo mano ai *Sepolcri*, sapesse che l'amico suo Ippolito Pindemonte stava lavorando al poemetto *I Cimiteri* (pag. 207), ed è certo che aveva notizia della poesia sepolcrale fiorita in Inghilterra e in Francia, né rimasta senz'eco fra noi (pag. 203). Ma

I Sepolcri.

quali che siano state le occasioni immediate e le fonti ond'ebbe stimolo e alimento il suo pensiero, il carme gli balzò fuori dalla mente intero e perfetto, sintesi, meravigliosa per potenza e larghezza, di tutti gli elementi poetici che dentro vi ribollivano: la sconsolata concezione della vita e la consolatrice ammirazione della storia antica; la vasta concezione vichiana del passato, affratellante i secoli e le nazioni, e la coscienza chiara e vigorosa della vita moderna; le impressioni profonde delle bellezze naturali e i ricordi delle antiche e delle nuove glorie d'Italia; la tenerezza accorata dell'amor familiare e il fremito dell'idea civile; tutto un cumulo di pensieri e d'affetti sgorganti dall'intimo di quell'anima grande a ravvalorare e fecondare la fantasia.

L'argomento.

Semplice la testura logica del carme. « I monumenti, inutili a' morti, giovano ai vivi, perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità dalle persone dabbene; solo i malvagi che si sentono immeritevoli di memoria, non li curano; a torto dunque la legge accomuna le sepolture dei tristi e dei buoni, degl'illustri e degl'infami. Anche la ragione storica condanna quella legge, perché l'istituzione delle sepolture nacque col primo sorgere della civiltà, e la religione delle tombe, in vario modo praticata, alimentò domestiche e civili virtú. Le reliquie degli eroi destano a nobili imprese, e nobilitano le città che le raccolgono. Perfino i luoghi dove erano le tombe dei grandi, sebbene non ve ne rimanga vestigio, infiammano la mente de' generosi. Quantunque gli uomini d'egregia virtú siano perseguitati vivendo e il tempo distrugga i loro monumenti, la memoria delle virtú e de' monumenti vive immortale negli scrittori e si rianima negli ingegni che coltivano le Muse ».

I pregi.

Didascalico dunque l'intento; ma splendidamente lirica ne è l'espressione, perché il poeta, che non vuole parlare alla ragione, sí alla fantasia e al cuore dei lettori, afferma e quasi scolpisce in sentenze solenni, indimenticabili, solo le idee cardinali, e dall'una all'altra passando con ardimenti di vera pindarica arte, le concreta ed esemplifica in una serie di scene storiche e d'effusioni dei suoi propri affetti, larghe e impregnate della piú alta poesia.

Nella prima metà del carme, dove il Foscolo canta la domestica poesia dei sepolcri, prevale la nota elegiaca. Ivi i mesti accenni alla vita dolorosa del poeta, il soavissimo ricordo del Parini e della sua obliata sepoltura, la tetra scena dei morbi e delle superstizioni derivanti dai sepolcri promiscui nelle chiese cattoliche e la delicata rappresentazione degli antichi cimiteri e dei suburbani avelli inglesi. Radi e brevi da quella nota fondamentale si elevano squilli d'epopea: il quadro, di lucreziana solennità, del perpetuo tramutarsi dell'universo, la fuggevole allusione alla storia dell'umano incivilimento, il ricordo del vincitore di Trafalgar.

La seconda parte (v. 151 segg.) che esalta la civile efficacia delle tombe, è invece essenzialmente epica, nell'inno di lode a Firenze per la sua ridente postura, pei grandi suoi figli, per Santa Croce, onde germoglia l'esortazione agli Italiani a venerare i sepolcri dei loro illustri concittadini e a trarne gli auspici della patria ;nella descrizione dei fantasmi guerrieri che popolano a notte i campi di Maratona, nel ricordo dell'armi d'Achille portate dal mare sulla tomba d'Aiace, nella preghiera d'Elettra a Giove e infine nella profezia di Cassandra, che suggella mirabilmente il carme, disposando l'epopea all'elegia in un'idea di fortezza eroica congiunta all'idea dell'universalità ed eternità del dolore.

Sono appena 295 endecasillabi sciolti; pur bastano i *Sepolcri* a dare al Foscolo il battesimo di grande poeta. L'altezza dei concetti, lo splendore delle immagini, lo stile d'una efficacia singolare nella sua agilissima varietà, il verso, che « accompagna da un capo all'altro il pensiero quasi sottolineandolo di note musicali che lo esplicano e commentano »; tutto, perfino certa oscura indeterminatezza d'alcune frasi, conferisce a produrre nel lettore un'impressione intima, gagliarda, incancellabile. Il Foscolo dedicò il carme al Pindemonte, cui si rivolge da principio e di nuovo più innanzi. Il *dolce amico* s'affrettò a rispondere; ma i suoi *Sepolcri*, pedestre epistola raziocinante, non reggono a gran pezza al paragone dei foscoliani.

16. Nel 1806 il Foscolo dimorò lungamente a Brescia, dove diede fuori quasi insieme coi *Sepolcri*, un saggio di versione

La vita del Foscolo dal 1807 al 1813.

dell'*Iliade* (il primo canto) e venne preparando l'edizione delle *Opere militari* di Raimondo Montecuccoli. L'anno dopo il giovane capitano, la cui fama andava crescendo specialmente per la pubblicazione dei *Sepolcri*, fu chiamato dal governo del Regno Italico alla cattedra di eloquenza rimasta vacante nell'Ateneo pavese per la morte del Cerretti (v. pag. 155), successore del Monti. Ai 22 di gennaio del 1809 egli tenne la sua famosa prolusione su l'*Origine e l'ufficio della letteratura*, bella non solo per il calore e l'onda armoniosa dello stile, ma anche per l'alto spirito e i liberi sensi ond'è avvivata. Poche altre lezioni fece, poiché la sua cattedra fu l'anno stesso abolita.

Temperamento iracondo e schietto, polemista irruente e mordace, il Foscolo s'era a mano a mano procurati rancori e antipatie. Cade nel 1810 la rottura clamorosa della sua amicizia col Monti. La provocò un articolo del piú giovane amico su certi versi di Cesare Arici, e forse della rottura non si dolse il timido letterato romagnolo, che inchinevole ai potenti, già da qualche tempo scorgeva pericoli nella sua relazione coll'ardente zantiotto. Questi infatti tenne sempre verso il trafficatore della sua patria e verso il governo napoleonico quel libero e fiero contegno che aveva assunto nella dedicatoria dell'ode *Bonaparte liberatore*. In un' *Orazione pei comizi di Lione* (1802) abilmente intrecciò agli elogi del Console a vita, amare verità; scongiurato dal Monti ad aggiungere alla prolusione un cenno che apertamente toccasse le lodi dell'imperatore, ricusò, sempre geloso, nella vita pubblica, della sua dignità personale, pur sotto gli acuti stimoli della povertà e d'una natura avida del piacere e del lusso. Anzi egli aveva l'ambizione di codesta integra saldezza di carattere; nobile ambizione in un tempo di fiacche coscienze; ostentazione lodevole fra le troppe sue mal ostentate grandige.

Non è dunque meraviglia che quando il 9 dicembre 1811 fu rappresentato alla Scala l'*Aiace*, gli avversari del poeta e qualche zelante cortigiano vi trovassero allusioni politiche eterodosse. La tragedia fu proibita dal Governo, e il Foscolo stimò prudente uscir dallo Stato e trasferirsi a Firenze (agosto 1812), dove dimorò poco piú d'un anno, abitando nella

deliziosa villa di Bellosguardo, frequentando le fiorite conversazioni della contessa d'Albany (pag. 184), poetando ed amando.

Le tragedie del Foscolo che ci rimangono (altre ne ideò), sono tre: il *Tieste*, recitato e applaudito a Venezia nel 1797, l'*Aiace*, e la *Ricciarda*, che fu primamente rappresentata a Bologna nel settembre del 1813 e che tratta un soggetto medievale fantastico. Tutte e tre di stampo alfieriano; povero imparaticcio il *Tieste*, che l'autore giovinetto mandò, stampato, al grande piemontese con una nobile lettera, e piú tardi rifiutò; migliori assai le altre due. I caratteri vi sono spesso lumeggiati con isquarci di poesia alta e sentita; eloquente e robusto è lo stile; la verseggiatura lavorata colla solita finezza d'arte. Manca il contrasto vivo e drammatico dei sentimenti; non tanto perché i canoni classici siano stati d'impaccio al libero svolgimento dell'azione, quanto perchè il Foscolo, ingegno essenzialmente lirico, non riuscí a oggettivare le sue creazioni dando ai personaggi una vita autonoma che non fosse la stessa vita passionale sua propria. Le tragedie.

17. Fino dal 1808 il Foscolo aveva scritto al Monti d'un suo disegno di alcuni carmi « secondo la ragione morale e poetica » dei *Sepolcri*; carmi o inni, dei quali andava allora rimuginando i concetti ispiratori e componendo qualche frammento, senza averne però condotto a termine nessuno. Fra quei disegnati componimenti e forse tra i già cominciati era un inno *Alle Grazie*, nel quale il Foscolo si proponeva di « idoleggiare tutte le idee metafisiche sul bello ». Posta la sua dimora a Firenze, egli s'infervorò siffattamente in codesto lavoro, che tutta l'attività poetica della sua mente ne fu allora e piú tardi assorbita. Il disegno s'allargò e l'unico inno crebbe a tre, che avrebbero dovuto esser dedicati al Canova. Ma l'opera, piú e piú volte abbozzata, ordinata in sommari, meditata nella ragione poetica, nel sistema, nell'architettura, verseggiata in gran parte, non giunse mai a compimento. Di essa abbiamo una serie d'ampi e di brevi frammenti, sulla cui disposizione l'autore stesso era ancora incerto quando lo colse la morte. Le *Grazie*.

Il fondo del carme, così il Foscolo stesso, è didattico; lo

stile fra l'epico e il lirico. Il primo inno, intitolato a *Venere*, narra la divina origine delle Grazie e, mediante mitologici fantasmi, la civiltà progressiva del genere umano. Il secondo, a *Vesta*, ci guida nell'Italia moderna, sugli aerei poggi di Bellosguardo, e quivi il poeta pone un'ara alle Grazie, introducendo sacerdotesse tre belle signore da lui corteggiate od amate, alle quali tutte il poeta « comparte la beltà, la virtù e l'ingegno, ma piú particolarmente assegna ad una, la sonatrice, le grazie che spirano da un animo temprato di dolce pietà, e le simboleggia negli effetti della musica; all'altra le grazie della fantasia espresse dall'amabilità della parola, e alla terza le grazie apparenti al guardo dall'eleganza delle forme e simboleggiate nei moti del ballo ». Cosí, piú soavi si sentono gli influssi delle Grazie. Il terzo inno, intitolato a *Pallade*, pone la scena in mezzo all'Oceano, in terra celeste, e descrive il lavoro del velo delle Grazie, che le preserva dai deliri funesti delle umane passioni.

È difficile additare un'altra opera della nostra letteratura in cui piú finemente che in questo carme sia lavorata la frase, siano piú corrette le linee dei singoli quadri e con piú delicatezza distribuiti e sfumati i colori. V'hanno descrizioni, come quelle della sonatrice d'arpa e del lago di Como, e tratti lirici, come l'invocazione a Zacinto e il canto delle Parche, di effetto meraviglioso, nella dolce e varia armonia dello sciolto sempre trattato con magistero nuovo e irreprensibile. Nondimeno le *Grazie*, come opera di poesia, sono di molto inferiori ai *Sepolcri*; perché qui le immagini servono alla piú calda espressione del sentimento, là sono fine a sé stesse. Vero è che il poeta intendeva celarvi un significato profondo; ma anche a lavoro finito il lettore avrebbe dovuto cercare la spiegazione di questo intimo senso nelle didascalie, e il poemetto gli sarebbe apparso come una sequela di stupende rappresentazioni episodiche legate solo da un tenuissimo filo.

L'esiglio del Foscolo.

18. Le sorti dell'Impero e del Regno precipitavano dopo i disastri di Russia e di Lipsia. Ugo nel novembre del 1813 corse a Milano; riprese le armi e dalla Reggenza fu promosso capo di battaglione. Rientrati a Milano gli Austriaci,

tentennò un momento. Le sue trattative col nuovo governo per la fondazione d'un giornale sussidiato fecero credere ch'egli cedesse alle lusinghe dell'Austria, desiderosa d'avere dalla sua il fiero scrittore. Ma quando il primo aprile del 1815 avrebbe dovuto prèstar giuramento come gli altri ufficiali, il Foscolo ruppe gli indugi e improvvisamente partí per la Svizzera. « Tradirei la nobiltà, incontaminata fino ad ora, del mio carattere », scriveva il 31 marzo, accomiatandosi con una lettera magnanima dalla famiglia, « col giurare cose che non potrei attenere e con vendermi a qualunque governo. Io per me mi sono inteso di servire l'Italia; né, come scrittore, ho voluto parer partigiano di Tedeschi o Francesi o di qualunque altra nazione ». Cosí il Foscolo dava alla nuova Italia, fu detto assai bene, una nuova istituzione, l'esiglio.

Prima a Hottingen, piccola terra del granducato di Baden poco discosta dal confine svizzero, e poi a Zurigo, sentí piú gravi le angustie della povertà; pure non ismise le sue abitudini galanti e s'invischiò ancor una volta in un amorazzo.

Frattanto pubblicava sotto il nome di Didimo Chierico l'*Hypercalypsis,* velenosa satira in latino biblico contro i letterati italiani contemporanei, e scriveva quattro discorsi *Della servitú dell'Italia.* Alla sua miseria soccorrevano di lontano il fratello Giulio e con delicata pietà la senese Quirina Mocenni Magiotti, la *Donna gentile,* com'egli la disse, l'unica donna forse, che lo abbia amato veramente e con devozione ammirevole. Non andò molto però che l'esule, minacciato di sfratto per le sollecitazioni dell'Austria, si risolse a partire. Nel settembre del 1816 poneva stanza a Londra, dove ebbe festosa accoglienza non pur come scrittore illustre, ma come cittadino intemerato.

Il Foscolo critico e prosatore

19. Spettano al periodo inglese della vita del Foscolo alcune prose politiche, come l'opuscolo (1820) sulla vergognosa cessione di Parga fatta dall'Inghilterra alla Turchia, e la maggiore e miglior parte degli scritti di critica letteraria, ch'egli compose per alcune riviste inglesi, ritraendone lauti guadagni. Nemico giurato d'ogni frivolezza e propugnatore di quella concordia fra l'arte e la vita, che pur troppo s'era spezzata da lungo tempo in Italia, il Foscolo cerca nelle opere

letterarie non tanto lo scrittore quanto l'uomo. Sorretto pur nella critica dal suo temperamento di grande poeta e fornito d'una solida erudizione storica acquistata con studi lunghi e pertinaci, egli è il primo, fra i nostri, che « consideri un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico e ne indaghi i motivi nell'anima dell'autore e nell'ambiente del secolo in cui questi visse ». Nel suo *Discorso sul testo della Divina Commedia,* preparato per un'edizione illustrata del poema, che fu pubblicata soltanto nel 1842 dal Mazzini, i nuovi studi sulle opere e sul tempo dell'Alighieri hanno rivelato inesattezze e storture sí nei giudizi e sí nelle notizie di fatto; ma non è dubbio che con quel discorso « s'inaugurò una critica dantesca degna finalmente del pensiero e del nome di Dante ». Dopo i trecentisti, fu il Foscolo il primo italiano — né il Gozzi, né il Varano, né il Monti possono contendergli questa lode — che intendesse e sentisse l'intima poesia della *Commedia.* Del pari, coi *Saggi* sul Petrarca, col *Discorso sul Decamerón* (1825), colla dissertazione *Sui poemi narrativi romanzeschi degli Italiani* e con altre minori scritture si può dire che il Foscolo instaurasse la moderna critica della nostra letteratura.

In codeste prose — intendo in quelle dettate originariamente in italiano, ché molte egli compose in inglese e altri poi volgarizzarono — sono meno evidenti certi difetti che la prosa del Foscolo ha innegabilmente nell'*Ortis* e nelle scritture politiche ed oratorie: l'enfasi della forma e la spezzatura soverchia del pensiero. Ma come prosatore egli fece le migliori sue prove nelle lettere. Nell'epistolario foscoliano, uno dei piú importanti e dei piú belli che abbia la nostra letteratura, si riflette tutto l'uomo, colle virtu, coi vizi, colle passioni, di cui era ricco. Quivi egli scrive disinvolto, caldo, sincero anche dove può parere esagerato, perché sincerità era in lui anche l'affettazione.

Il Foscolo in Inghilterra.

20. In Inghilterra l'incorreggibile scapestrato volle far vita da gran signore: casa riccamente arredata, servi, cavalli. Ma i mezzi mancavano, e piú d'una volta si trovò carico di debiti e costretto a vendere ogni cosa per pagarli. Appunto per riparare a guai di tal genere, si mise a scrivere per le

riviste e nel 1823 « con la vergogna sul viso e col cuore afflittissimo » a dar lezioni di letteratura a pagamento. Rifattosi il gruzzolo, cedeva ancora alla sua sfrenata prodigalità, e s'era da capo. Inoltre amò, al solito pazzamente, Carolina Russel, la sua Calliroe; ma l'onesta fermezza della giovinetta lo richiamò alla ragione.

Già nel 1818 il Foscolo per economia, diceva, e per poter lavorare era vissuto qualche tempo in campagna presso Londra. Più tardi venutogli a mano il piccolo patrimonio di Floriana, sua figliuola naturale, si fabbricò un sontuoso villino su terreni livellari di lei. Non l'avesse mai fatto! Il villino fu sequestrato dai creditori e il poeta tratto in arresto nel novembre del 1824. Liberato poco dopo, si ridusse a vivere nei più poveri quartieri di Londra e passò i suoi ultimi anni fra patimenti indicibili materiali e morali, nonostante i soccorsi d'amici e d'ammiratori. Infine si ritirò a Turnham Green, villaggio sul Tamigi a poche miglia dalla città, ed ivi assistito affettuosamente dalla figliuola nella lunga malattia, morí il 10 settembre del 1827. Molto aveva peccato; ma terribile venne l'espiazione. Fu sepolto nel Cimitero di Chiswick, donde nel 1871 le sue ossa furono trasportate in Italia e deposte nel Pantheon delle nostre glorie, in Santa Croce. La morte

21. Se il Monti e il Foscolo per virtú d'ingegno e di studio infusero vita nuova nelle forme poetiche usate nel secolo XVIII, e l'uno strinse nel modulo della visione varaniana, abbellita di numeri e di colori vaghissimi, la storia contemporanea, e l'altro mirabilmente educò lo sciolto didascalico e narrativo del Frugoni, del Parini, del Cesarotti all'espressione lirica della coscienza moderna, nei piú dei loro coetanei quelle forme stagnarono, scosse invano dal fremito delle nuove idee civili, invano corroborate da un soffio di puro classicismo e dall'imitazione dei due poeti maggiori. La poesia dei minori.

Vivi ancora il Fantoni, il Cerretti, il Cassòli (pag. 155 sg.), la lirica d'occasione e di vario argomento seguiva le loro tracce imitando Orazio, e fra i suoi troppi cultori annoverava Giovanni d'Agostino Paradisi (1760-1826), cospicuo personaggio nel governo della Cisalpina e del Regno, imitatore garbato del gran Venosino. Anche perdurava la melica di

stampo metastasiano, delicatamente arcadica nelle canzonette del Vittorelli, nudrita di spiriti classici in quelle di Giovan Gherardo De Rossi (pag. 114), accesa d'amor patrio o triste di lugubri fantasie in quelle d'altri verseggiatori. Ancora il sermone sorrideva, specie nel Veneto, con arguzia gozziana e derivava dal Parini la vigoria del sentimento e dello stile. La satira proseguiva, nelle forme della terzina e dell'ottava, la sua vecchia tradizione, e le teneva bordone l'epigramma, che smesso quasi interamente lo scherzo, di cui s'era pure compiaciuto nei secoli andati, aguzzava le sue punte, solitamente d'accatto, contro vizi e persone. Piacevano ancora le favole in versi, e al *Ricciardetto*, al *Cicerone*, agli *Animali parlanti* succedevano altri poemi e poemetti tra faceti e satirici. Nella poesia didascalica propriamente detta veniva grado grado a tacere la voce della scienza pura, e dal rifiorente classicismo attingeva novella voga il poema georgico.

G. G. Ceroni.

Tra i poeti di questo tempo é dei piú notevoli, a gran distanza dai due maggiori s'intende, il veronese Giuseppe Giulio Ceroni (1774-1813), che fu capitano nelle milizie della Cisalpina e commilitone del Foscolo nell'assedio di Genova. Nelle odi il Fantoni, negli sciolti il Cesarotti furono suoi maestri; cantò i fatti d'arme di cui fu parte, e i suoi sdegni di cittadino desideroso della vera indipendenza della patria; altrove si piacque delle fantasie sentimentali diffuse nella letteratura al tempo della sua gioventú. Piegò anch'egli piú e piú alla maniera dei classicisti, nella quale riuscí talvolta a una non volgare eleganza di stile e d'immagini e ad una felice armonia di ritmo, ancorché non sempre abbia saputo evitare la goffaggine dei travestimenti all' antica di cose e persone moderne.

La poesia d'occasione.

22. Per certi sciolti contro il Bonaparte e la schiavitú gallica (1803) il Ceroni fu carcerato; ma piú tardi aggiunse egli pure la sua voce a quel gran coro di lodi che da ogni parte saliva — e il Monti, poeta ufficiale del Regno, dava il tono — al soglio sfolgorante del conquistatore. Erano cantate e azioni sceniche, cui porgevano occasione le feste quasi continue; erano odi che correvano l'Italia in foglietti volanti; erano visioni d'ispirazione montiana; erano poemi

e poemetti in ottava o in terza rima; una sequela di componimenti, poveri di valore artistico i piú, la quale accompagna ininterrotta gli avvenimenti, dalle prime vittorie francesi del 1796 alla rovina del gigante. Carneadi la piú gran parte di codesti verseggiatori d'occasione; non tutti, giacché s'annoverano fra essi Giovanni Pindemonte, Francesco Gianni l'avversario del Monti, Teresa Bandettini detta Amarilli Etrusca, improvvisatrice festeggiatissima, il Fantoni e Melchiorre Cesarotti, che dopo aver bruciato il suo incenso alla Rivoluzione e all'Austria, adulò sfacciatamente Napoleone nella *Pronea* (1807), poema « di nuova indole, religioso, morale, politico, misto di epico, drammatico, profetico ».

Le allegorie e le immagini classiche o di tipo classico hanno gran parte nella poesia napoleonica d'ogni genere. Era la moda; e l'esempio veniva dall'alto, dal Monti, che, come sappiamo, andò sempre piú restringendo il suo giovanile eclettismo. Similmente il Foscolo, pur serbando certi atteggiamenti malinconici insiti nella sua natura, saliva a poco a poco dalla sentimentalità tetra dell'*Ortis* alle serene contemplazioni e alla purezza greca delle *Grazie*. E proprio allora che ne' dolci ozi fiorentini egli volgeva intensamente la sua operosità a codesto poemetto, la lirica imitatrice de' modelli antichi dava una solenne prova di sé negli inni *Agli Dei Consenti*, splendidamente stampati dal Bodoni nel 1812 per festeggiare le nozze della figlia del Monti con Giulio Perticari. Sono quindici inni in terza rima, di quattordici poeti; dotti componimenti senz'alito di vita, ma sottilmente lavorati quanto alle immagini, allo stile, alla verseggiatura. Il classicismo nella poesia.

23. Dei troppi corteggiatori che le Muse ebbero nel periodo napoleonico, non occorre far qui particolare menzione; ché già abbiamo discorso d'Ippolito Pindemonte, il quale spiegò la piú caratteristica parte della sua attività nel secolo XVIII, e ben pochi degli altri hanno ancora qualche nominanza; non immeritamente, il mugellano Filippo Pananti (1766-1837) e Cesare Arici da Brescia (1782-1836).

La fama del Pananti è di rimatore faceto, per il *Poeta di teatro*, romanzo poetico in sestine, che sopravanza tutte F. Pananti.

l'altre sue opere in prosa e in verso e che fu primamente pubblicato nel 1808. Gliene venne l'idea da ciò ch'egli vide e soffrí, essendo poeta del Teatro regio italiano di Londra; e vi raccolse il frutto della sua esperienza e delle sue osservazioni con molte fiorettature fantastiche. Il Pananti tiene del fare bonario del Passeroni, ma la sua vena è piú fresca, piú copiosa, piú garbatamente fluida. Egli narra con disinvolta facilità aneddoti curiosi e facezie; si ferma non di rado a riflettere; scocca epigrammi; mescola il serio allo scherzoso, e spesso facendo velo del sorriso a un sentimento malinconico, colorisce d'una singolar tinta d'umorismo il suo racconto.

C. Arici. Verseggiatore spontaneo il Pananti; verseggiatore di scuola l'Arici, autore d'uno degl'inni *Agli dei Consenti* e d'altre siffatte composizioni classicheggianti. Le migliori sue prove fece nel genere didascalico, in cui gli fu maestro di stile e di verso Virgilio. Cominciò con *La coltivazione degli ulivi* (1805), e seguitò col *Corallo* (1810), con *La Pastorizia* (1814), con *L'Origine delle fonti* (1833), poemi in isciolti, che hanno pregi, massime il terzo, d'eleganza e d'armonia e s'abbellano d'alcune ben colorite descrizioni. Di piú né poteva dare l'ingegno modesto dell'Arici, né gli concedeva di dare il genere prescelto, cui non giustifica nell'età moderna l'esempio degli antichi e il buon senso condanna.

Erudizione e filosofia. 24. Nei primi decenni del secolo che fu nostro, il pensiero scientifico e filosofico proseguí abbastanza fervido per le vie che il Settecento gli aveva segnato. Alcuni sulle tracce del gran Muratori studiarono criticamente ed esposero in forma piana qualche episodio storico; ma nessuno può competere con lui, se non forse a distanza il palermitano Rosario Gregorio (1753-1809) che dallo studio dei diplomi e delle cronache assurse alle sue poderose *Considerazioni sopra la storia di Sicilia* (1806). Altri, seguitando la tradizione e i metodi dello Zeno e del Tiraboschi, giovarono con le loro dotte fatiche alla storia e all'erudizione letteraria ed artistica; mentre non mancarono neppure i continuatori di quell'indirizzo filosofico della storiografia, che vedemmo (pag. 147) essere stato in gran voga presso i settecentisti.

Nelle scienze morali prevalevano ancora le idee e i procedimenti del filosofismo enciclopedico francese; e il sensismo del Condillac ispirava le dottrine economiche e pedagogiche di Melchiorre Gioia (1767-1829), e non ostante qualche indizio di reazione, pur quelle del grande Gian Domenico Romagnosi (n. a Salsomaggiore nel 1761, m. a Carate nel 1835), mente larga e profonda e cuore nobilissimo. Questi diede impulso di vigorose speculazioni agli studi del diritto penale e amministrativo, dell'economia politica e in genere delle scienze sociali, e sperimentò le persecuzioni e la prigione dell'Austria.

25. Le teorie filosofiche francesi, maturate nella loro terra natale ad un tempo col classicismo volteriano, ben s'accordavano colla dottrina imperante fra noi nei domini della letteratura. Ma in Italia il ritorno a studi piú solidi e piú diretti dei modelli antichi venne sottraendo il classicismo alla tutela francese e d'altro canto mise in evidenza tutta la sgarbata sciatteria cui il Settecento s'era leggermente abbandonato nello stile e nella lingua (vedi pag. 136 e passim). Indi un rinnovamento della prosa, il quale è in alcuni meditata e artificiosa imitazione dell'antico, in altri inconsapevole concessione alle idee dominanti. La prosa.

Di codesto rinnovamento si risentí subito la storiografia; cosí che dagli inizi sin oltre alla metà del secolo XIX si distende una bella e ricca serie di scrittori, che fisso lo sguardo a Livio, a Tacito, ai grandi storici del nostro Cinquecento, narrarono con dignità piú o meno affettata, con piú o meno ostentata perizia d'arte, con lingua piú o meno pura i fatti d'Italia o di straniere nazioni. C. Botta.

Apre la serie Carlo Botta da San Giorgio Canavese (1766–1837), fervido amatore di libertà e, dopo il primo disinganno francese, fautore dell'unità indipendente d'Italia. Giovane, seguí in qualità di medico la fortuna delle armi repubblicane; nel 1798 e nel 1800 ebbe parte nel governo del suo Piemonte e nel 1804 fu eletto deputato del Dipartimento della Dora al Corpo legislativo sedente a Parigi, dove egli fermò la sua dimora. Restaurati i Borboni, fu per cinque anni (1817–22) rettore dell'Accademia universitaria di Rouen ed ebbe poi (1831) dal suo re Carlo Alberto, insieme col ti-

tolo di cavaliere del merito civile di Savoia, una decorosa e stabile provvisione, che lo sollevò dai disagi lungamente patiti.

Fra le numerose scritture del Botta primeggiano le tre *Storie: della guerra d'indipendenza degli Stati Uniti di America* (1809); *d'Italia dal 1789 al 1814* (1824); *d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789* (1832); copiose di notizie e ben ordinate, se non bene proporzionate né fortemente pensate, tutte; più serena e imparziale, la prima; più appassionata e incerta ne' concetti politici fondamentali, la seconda, che narra vicende cui lo scrittore aveva partecipato; compilazione non senza tracce di fretta, la terza. Tutto inteso a ricondurre la storia alla sua prisca dignità, il laborioso piemontese si compiace delle concioni magniloquenti, delle descrizioni esuberanti e vivacemente colorite e d'ogni altro abbellimento che gli conceda di sfoggiare le sue attitudini di stilista robusto e la sua buona padronanza della lingua. Il tono declamatorio, certa tumidezza che fa capolino qua e là, l'affettazione anticheggiante, palese specialmente nella *Storia d'America*, spiacciono a noi avvezzi ad altro tipo di prosa; ma in quel tempo furono salutare, ancorché eccessiva reazione contro la grettezza stilistica dei Settecentisti.

P. Colletta. 26. Di fierezza e di vigoria tacitiane, frutto di studio e insieme di natura, va adorna la *Storia del reame di Napoli* (dal 1734 al 1825) del napoletano Pietro Colletta (1775-1831). Concepita a Brünn in Moravia, dove l'Austria, complice dello spergiuro borbonico, relegò nel 1821 il generale murattiano e liberale, che aveva già visto nel '99 luccicar sul suo capo la scure dei reazionari; scritta a Firenze, dove egli passò i suoi ultimi otto anni, confortato dall'amicizia di letterati insigni; codesta storia è un'animata esposizione di fatti in gran parte *vissuti* dallo scrittore, un terribile atto d'accusa contro re Ferdinando. La passione politica nuoce talvolta, in una coi falli della memoria, all'esattezza e alla serenità dello storico; ma giova all'arte, che per la spontanea vivezza della ispirazione si salva dall'artificio. Uomo d'azione fin quasi a cinquant'anni, il Colletta riconosceva in sé scarsa la pratica della buona lingua e il gusto mal fermo; onde non è me-

raviglia che lo stile, sempre improntato d'una potente stampa personale, talvolta gli riesca oscuro non ostante i suoi sforzi, e la lingua non abbia quella correttezza che pur era nei suoi voti: tenui difetti di fronte all'alto valore morale e civile del libro.

V. Cuoco.

Una piccola parte dei fatti presi a soggetto dal Colletta narrò un altro meridionale, Vincenzo Cuoco da Civitacampomarano nel Sannio (1770–1823). Egli si trovò presente alla rivoluzione napoletana del '99 e dopo la caduta della Repubblica Partenopea fu fatto prigioniero e condannato all'esiglio. Scrisse allora il *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli,* insigne operetta, che pone il Cuoco al disopra di ogni altro storico di questa età e tra i maggiori storici nostri. Con raro acume egli scruta gli intimi motivi delle vicende di quel breve periodo e le loro connessioni col generale andamento della storia; con vivo senso del concreto, vede nei fatti la manifestazione dello svolgersi progressivo dello spirito umano attraverso i tempi, e i fatti giudica con la serena imparzialità d'una mente che li domina dall'alto. Pure nel *Saggio* si specchia la sua anima fervida d'amore per la libertà, ma sdegnosa della licenza, e lo stile ritrae calore ed evidenza dalla vivacità delle recenti impressioni.

Del lungo studio posto dal Cuoco nelle opere del Vico sono tracce evidenti anche nel *Saggio*; ma veramente dalle dottrine di quel grande egli derivò ispirazioni e concetti nel comporre il *Platone in Italia*, romanzo fra storico e filosofico (1804-6), dove la fredda materia archeologica è asservita a un nobile intento civile, l'intento di richiamare gl'Italiani dall'imitazione degli stranieri all'emulazione del sapere e della virtù dei loro maggiori e di formare la loro coscienza nazionale.

P. Giordani.

27. Se fra i restauratori della prosa nel primo quarto del secolo XIX un posto notevole s'addice al Botta, il primo luogo vuol essere assegnato a Pietro Giordani, squisitissimo stilista. La mutazione dei gusti e dell'avviamento letterario gli scema lode fra i posteri; ma lo storico non può disconoscere il suo merito d'efficace riformatore.

La vita

Il Giordani, nato a Piacenza nel 1774, dopo avere studiato leggi a Parma, in un momento di disperazione amorosa si

risolse ad entrare nell'ordine benedettino (1797) per sottrarsi alle strettezze della soggezione domestica. Dopo la battaglia di Marengo fuggí dal chiostro e per piú anni andò vagando prima occupato in uffici amministrativi a Milano, a Massa nel Basso Po, poi coadiutore nella Biblioteca e supplente nell'Università di Bologna, infine segretario del Comune di S. Carlo di Roversano e insegnante di letteratura nella vicina Cesena. Quivi recitò nel 1807 il *Panegirico a Napoleone*, pomposo saggio di classica e adulatoria eloquenza, che gli valse l'anno dopo il prosegretariato dell'Accademia di Belle arti a Bologna. Dal restaurato governo papale fu nel '15 privato dell'ufficio e bandito dallo Stato, sia perché forestiero e sia perché intinto di pece liberale. Si ridusse allora a Milano dove stretta amicizia col Monti, cooperò ad imprese letterarie poi nel 1818, avendo ereditato dal padre di che vivere agiatamente, si trasferí a Piacenza e vi fece dimora, finché non ne fu sfrattato per le sollecitazioni dell'Austria, nel 1824.

Le idee di libertà che il Giordani francamente manifestava ne' suoi scritti e l'ardore con cui favoriva e promoveva ogni utile istituzione e ogni progresso materiale e morale lo rendevano inviso ai retrivi e sospetto all'occhiuto governo che da Vienna paternamente vegliava sui popoli e sui principi della penisola. Forse venne pure di là al mite governo granducale il consiglio di espellere l'ardito scrittore da Firenze, dove viveva da sei anni in dimestichezza col Niccolini, con Gino Capponi e col Colletta, che aiutò nella revisione della *Storia*. Cosí nel 1830 il Giordani tornò nel patrio ducato (ché gli era stata fatta grazia del bando) e pose stanza a Parma. Ivi lo raggiunse ancora una volta lo zampino della polizia milanese indettata dal Gabinetto di Vienna; e la persecuzione, di cui furono non volonterosi strumenti i governanti di Parma, mise capo a poco men che tre mesi di prigionia. Questo nel 1834. Quattordici anni dopo, il Giordani che alle nuove generazioni aveva dato nobili èsempi di carattere e di civili virtú, ebbe il contento di vedere l'alba dell'augurata risurrezione d'Italia; ma essendo morto ai 14 di settembre del 1848, gli toccò provare anche l'amarezza della súbita delusione.

28. Il giudizio che il Giordani recava del Pallavicino, del Segneri e del Bartoli (vedi pagg. 62, 67, 121), dicendoli « maestri e poco meno che perfetti esempi nell'arte di scrivere », e loro concedendo la palma su tutti gli altri prosatori italiani, mostra chiaramente quali fossero i suoi canoni di critico e d'artista. Quantunque predichi sovente la necessità d'una letteratura utile, nudrita di idee, consentanea ai tempi, pure egli pone ogni sua cura nell'artificio dell'espressione. La vecchia rettorica, che considerava la forma come un ornamento estrinseco sovrapposto al pensiero e che nel secolo XVIII aveva avuto sanzione filosofica dalle dottrine del Condillac, autore di un *Art d'écrire*, teneva ancora il campo in sui primordi del secolo; e il Giordani, convinto seguace del sensismo, muove appunto da essa, quando propone l'imitazione (lingua del Trecento e stile greco) come unico rimedio alla corruzione settecentesca della prosa italiana. La prosa del Giordani.

In tale studio eccessivo della forma sta probabilmente la ragione per cui il Giordani non lasciò nessuna opera di polso ancorché ne concepisse piú d'una. Nel primo periodo della sua vita di scrittore si compiacque soprattutto d'un genere che aveva gran voga, l'*elogio*, e lodò, vivi, Napoleone e il Canova (1810); morti, il pittore Giambattista Galliadi (1811), il musicista Maria Giorgi (1812) e piú altri. Ma trattò anche, allora e piú tardi, argomenti di storia letteraria, di critica d'arte, di pedagogia, di politica (*Discorso sur una scelta di prosatori italiani, Ritratto di V. Monti, La prima Psiche di P. Tenerani, Degli asili d'infanzia*, ecc.), mostrando solida e larga dottrina, acume e vigoria d'intelletto, ottimo gusto. In siffatte operette, alle quali si devono aggiungere le numerosissime lettere e le belle iscrizioni, egli riusciva felicemente ad ottenere quello stretto legame delle idee, in cui riponeva il principio fondamentale dello scrivere, laddove accingendosi a colorire disegni d'opere di lunga lena, si vedeva sfuggire dinanzi, nei viluppi dei lunghi e complessi ragionamenti, quel suo ideale di perfezione stilistica.

Dai criteri che qui abbiamo esposto, derivano alla prosa giordaniana e pregi e difetti. Volendo ricondurre la letteratura a' suoi principi e contrapporsi all'andazzo corrente, egli

lavorò sempre a specchio degli antichi, studiandosi di temperare la complessità dei Cinquecentisti, che in generale spregiava, colla semplicità del Trecento, e di serbare rigorosamente, ma senza pedanteria, la purezza della lingua. E riuscì scrittore magnifico, architetto sapiente del periodo, maestro insuperabile nell'estrinseco legamento dei pensieri. Ma avendo sdegnato di rinfrescar la sua prosa alle pure sorgenti dell'uso vivo, cadde spesso in ricercatezze e agghindature di parole, di locuzioni, di costrutti, né mai seppe raggiungere la schietta spontaneità da lui ammirata nei Trecentisti, benchè nell'età provetta le si accostasse piú che nelle prime scritture.

Il purismo.

29. Il ritorno all'italianità della lingua e dello stile dopo le capestrerie gallicizzanti dell'ultimo Settecento, non era un capriccio o un'aspirazione puramente personale di pochi scrittori, ma corrispondeva a un moto generale degli spiriti colti. La nuova educazione del gusto, fattasi sui classici greci e latini, e la ridesta coscienza nazionale riconducevano gl'Italiani all'amore delle loro glorie letterarie e della loro lingua, sicché la prosa andò ripulendosi dagli elementi esotici che vi si erano infiltrati. Gli scrittori piú cospicui agevolarono e affrettarono il rinnovamento, cui contribuì, forse piú d'ogni altro, il pio veronese Antonio Cesari della Congregazione dell'oratorio di San Filippo (1760-1828).

A. Cesari.

Innamorato della pura toscanità del Trecento, egli teneva per fermo che gli scrittori di quel secolo, il secolo d'oro della lingua, avessero raggiunto nella forma del dire una perfezione insuperata e insuperabile e asseriva unico rimedio alla moderna licenza essere la fedele imitazione di quelli. Tali concetti espose primamente in una *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana*, coronata dall'Accademia di Livorno nel 1809; li raffermò, dimostrò ed esemplificò nel dialogo *Le Grazie* (1813), esaminando con fine discernimento e con gran copia di citazioni molte proprietà e leggiadrie di nostra lingua, e nelle *Bellezze della Commedia di Dante* (1824-26), lumeggiando i pregi esteriori dell'arte dantesca. Alla restaurazione della buona lingua venne recando, via per la laboriosa sua vita, esempi e sussidi colla pubblicazione d'antichi testi, di volgarizzamenti suoi propri

di *Orazioni sacre,* di novelle originali, e colla ristampa (1806-11) del Vocabolario della Crusca, da lui arricchito e corretto.

Il Cesari fu un fanatico, un idolatra delle parole considerate in sé stesse, una mente ristretta e schiava d'un sistema e di quel suo gusto grettamente esclusivo. Al Giordani stesso che pur lo pregiava assai e che era partecipe della sua ammirazione per i Trecentisti e del suo disdegno per l'uso vivo, il purismo del veronese pareva pedantesco. Come scrittore, il Cesari ha eleganze squisite, che possono piacere a chi dimentichi, e devono esser apprezzate assai da chi ricordi esser egli vissuto a cavaliere tra il XVIII e il XIX secolo; ma in genere è freddo, affettato e troppo tenero di parole e locuzioni antiquate, sebbene non cada in quei comici eccessi d'arcaismo che gli furono rimproverati dagli avversari e da cui non sono immuni alcuni suoi troppo zelanti seguaci.

Notati i difetti del Cesari, non si deve però tacere il bene ch'ei fece. La sua opera, appunto perché così risoluta e schiva d'ogni transazione, fu un antidoto potente e di durevole effetto contro il forestierume linguistico. La scuola dei *puristi,* che sorta nel Veneto negli ultimi decenni del secolo XVIII, durò con piú o men vigore, massime in Romagna e a Napoli, fin oltre alla metà del XIX e della quale egli fu il capo riconosciuto e il campione piú insigne, tenendo desto il senso dell'italianità della lingua « venne a fomentare, quasi senz'accorgersene, il desiderio dell'indipendenza nazionale ».

La questione della lingua.

30. La dottrina del Cesari ebbe però molti oppositori, non già perché paresse ad alcuno desiderabile la continuazione del settecentesco imbarbarimento della lingua — ormai tutti s'accordavano nel rispetto dell'italianità — ma perché gli spiriti piú elevati a ragione giudicavano non si potesse imprigionare il pensiero entro alle anguste barriere del toscanesimo trecentistico.

La *Proposta* del Monti.

Il piú tenace e il piú valido fra codesti oppositori fu il Monti, che prese a combattere insieme e il Cesari e la Crusca. Cominciò nel 1813 con certi lepidi dialoghi pubblicati nel giornale *Il Poligrafo*, a derisione d'alcuni errori del Vocabolario e delle cosiddette Giunte veronesi. Poi la polemica

s'inacerbí, perché la Crusca ricusò (1816) d'aver compagno l'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti nell'opera del nuovo Vocabolario. Quella, la Crusca, « trasformata e ritrasformata dal 1783 in poi », era risorta nel 1808, in virtú d'un decreto di Napoleone, come parte dell'Accademia Fiorentina, e nell'11 come Accademia indipendente; questo, l'Istituto, fondato dal Bonaparte a Bologna nel 1797, era stato nel 1810 trasferito a Milano e per volere del governo napoleonico prima, dell'austriaco poi, s'adoprava intorno alla lingua. Il Monti, che in codesti studi aveva la parte principale, stizzito per le risposte date dal Cesari e da altri agli articoli del *Poligrafo* e per il rifiuto della Crusca, venne fuori colla sua *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, di cui uscí nel 1817 il primo tomo e gli altri sei via via fino al 1826.

Il letterato romagnolo, che al maneggio della prosa critica e polemica s'era già addestrato trattando argomenti di filologia classica, nella *Proposta* appare arguto e forte polemista, e prosatore, se togli qualche forma antiquata o artificiosa, vivo e disinvolto. L'opera è fondamentalmente un repertorio alfabetico di vocaboli, dove le definizioni e gli esempi della Crusca sono accompagnati da *Osservazioni*, ricche di dottrina e di acume; ma queste assumono talvolta forma di lettere ad amici, di dissertazioni, d'apologhi e piú spesso di dialoghi fra personaggi e vocaboli. Nei dialoghi, veramente lucianeschi, è un'onda continua di facezie e di pungenti ironie. Il Monti, pur riconoscendo che il dialetto toscano « piú largamente degli altri partecipa della lingua comune ed illustre », contrappone al toscanesimo gretto del Cesari « la comune lingua nazionale, mondata degli arcaismi e de' vani fronzoli, arricchita e pronta a sempre piú arricchirsi dei termini scientifici e delle buone novità messe innanzi da scrittori anche non toscani, docile strumento al pensiero vivo ed operoso », e in servigio di queste sue teorie addita alla Crusca « le superfluità e le mancanze del Vocabolario ». Molte idee giudiziose egli espone tanto nella parte generale quanto nelle questioni spicciole; il maggior difetto della sua teoria, come già di quella del Cesarotti, sta nella

troppo recisa separazione tra la lingua popolare e la lingua letteraria. Ma questo difetto è molto piu grave e palese nelle dottrine del Perticari.

Di Giulio Perticari, che nato a Savignano in Romagna nel 1779, aveva sposato, come sappiamo, la figliuola del Monti, e critico operoso e dotto, aiutò il suocero negli studi sulla lingua, questi accolse nella *Proposta* due opere: *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (1818) e *Dell' amor patrio di Dante e del suo libro intorno al Volgare Eloquio* (1820). Quivi il buon Giulio mette di nuovo in campo la teoria dantesca e trissiniana del volgare illustre, puntellandola mediante certa falsa ipotesi sulla formazione degli idiomi romanzi, uscita in Francia pur allora, e sostiene contro il Cesari esser la lingua italiana quella che appare in tutti i secoli dal XIII al XIX e non riposa in alcuno. G. Perticari.

La *Proposta,* man mano che s'andò pubblicando e a pubblicazione finita, suscitò polemiche lunghe e animate. Al Monti e al Perticari non mancarono seguaci; ma piú furono gli oppositori; degni di ricordo tra questi, il modenese Giovanni Galvani (1806–73) e il ligure Giuseppe Luigi Biamonti (1762–1824), che con solida dottrina e critica sagace propugnarono le ragioni del toscanesimo. Si disputava calorosamente sull'essenza della lingua « italiana »; ma non piú sul nome che le convenisse. Se da una parte il Monti la proclamava « il solo legame d'unione tra questi miseri avanzi degli antichi signori del mondo » e la paragonava a voce di madre che « tutti ci unisce e ci fa riconoscere per fratelli »; dall'altra il Cesari esortava gli Italiani all'amore e alla difesa di codesto bellissimo patrimonio, « il migliore veramente d'Italia, che nessun le poté o le potrà torre, se ella per viltà vergognosa non lo rifiuta ». Da quelle dispute di parole traeva dunque alimento la coscienza nazionale.

31. Appunto per un ombroso sentimento di larga italianità, nonché per quel suo amore della classica nitidezza della forma, il Giordani avversava la poesia vernacola e sosteneva essere « laudabile opera abbandonare i dialetti all'uso domestico e con ogni studio propagare, facilitare, insinuare nella moltitudine la pratica della comune lingua nazionale, solo La poesia vernacola.

strumento a mantenere e diffondere la civiltà ». Ma la poesia vernacola, che già contava fra noi una tradizione lunga e non ingloriosa, fioriva appunto allora, in sugli inizi del secolo XIX, con inusato rigoglio, or come passatempo d'ingegni desiderosi di singolarità, or come satira o parodia, or come espressione genuina e immediata di caratteri, d'idee, d'affetti personali o locali. Palermo aveva il suo Meli; Venezia il suo Buratti; Milano il suo Porta.

G. Meli. Il Meli (1740-1815) muove dall'Arcadia; e talvolta vi sdrucciola, quando nel polimetro *Le quattro stagioni* e nelle canzonette, leggiadre per eleganza e facilità, canta il solito mondo idillico della nostra vecchia letteratura. Ma codesto mondo vive nella sua anima, talché un caldo sentimento delle bellezze naturali pervade e rinfresca gran parte di quelle sue poesie, dove la natura è riprodotta con affetto intenso e con evidenza rara, e la rappresentazione acquista non so qual suggestiva dolcezza dalla musica dei facili ritmi e del dialetto agile, molle, armonioso. Nelle odi, nelle favolette, semplici e argute, nei poemetti in ottave *Don Chisciotti* e *L'origini di lu munnu,* la satira aguzza le sue punte e l'osservazione delle miserie umane e sociali ispira non di rado al poeta una tranquilla malinconia, mentre nel ditirambo *Sarudda,* l'unico fra i ditirambi italiani che sia degno d'accompagnarsi a quello del Redi, il Meli ritrae con ischietto realismo, senza nessun artificio, scene della vita popolaresca palermitana.

P. Buratti. A Venezia la poesia vernacola aveva avuto nel Settecento cultori numerosi e pregevoli: il Goldoni, Gaspare Gozzi, Francesco Gritti (1740-1811), favolista garbato e brioso, Antonio Lamberti (1757-1832), autore della famosa *Biondina in gondoleta.* Li vinse tutti per vigore e fecondità, se non per finezza d'arte, Pietro Buratti (1772-1832). Nelle sue rime non s'impacciò di politica, se non per lamentare (1813) le condizioni di Venezia maltrattata da Francesi e da Austriaci; derise e fieramente satireggiò costumi e persone, sfoggiando una rara abilità rappresentativa di scene e di figure, ma spesso trascorrendo a oscenità ed indecenze; talvolta cantò d'amore non delicatamente, ma con garbata malizia. I pregi

e i difetti della sua poesia, colorita, mordace, facile sino alla trascuratezza, scurrile, superficiale, si raccolgono nel poemetto polimetro *L'omo*, dove il Buratti descrisse le varie età della vita.

13. Dalle muse ciarliere delle Lagune pare abbia avuto il primo impulso a verseggiare nel suo proprio dialetto Carlo Porta (1775-1821), il più grande dei poeti italiani in vernacolo, un dei maggiori di tutta la nostra letteratura. Il dialetto milanese, che nei secoli XVII e XVIII era stato docile strumento di poesia a molti valenti dal Maggi al Parini, ebbe in lui un artista finissimo, che senza mai gualcirne la naturale freschezza, seppe rivolgerlo dall'espressione del comico alla satira sociale, arguta e pungente, alla polemica letteraria e perfino all'espressione del drammatico e del patetico. C. Porta.

Le sue rime sono racconti in sestine o in ottave e liriche di vario metro e di vario argomento, ispirate dai fatti grandi e piccini della giornata. Ivi è tutta una galleria di figure e di scene disegnate dal vero con acuto spirito d'osservazione e con quel sano realismo che dando rilievo ai tratti caratteristici delle persone e delle cose, vi fa rivivere queste e quelle dinanzi agli occhi e ve le figge, indimenticabili, nella memoria. Ecco *Giovannin Bongee* (1813), il popolano debole e corto, che mentre vanta il suo coraggio, si lascia malmenare indegnamente dai soldati francesi; ecco *Marchionn di gamb avert,* un personaggio non in tutto comico, ché il lamento di quel disgraziato conciascarpe e sonatore di mandolino ci spegne il riso sulle labbra e ci muove a pietà; ecco poi tutta la sequela meravigliosa dei preti e dei frati avari, golosi, senza religione, *Fraa Condutt, Fraa Diodatt, Fraa Zenever,* e altri ancora; ecco più ampi quadri di costumi, gustosissimi: la *Nomina del Cappellan* (1819) con quel capolavoro di satira finemente comica che è la marchesa Paola Travasa, la *Guerra di Pret,* tragicamente illuminata dalla storia di Luisina; e va dicendo.

Né tutte queste e le altre insuperabili rappresentazioni della realtà sono fredde fotografie; anzi le anima un senso profondo e talvolta doloroso della vita, in che sta la gran-

dezza del poeta, pari alla grandezza dell'artista. Superiore di gran lunga al Meli, che non ostante l'uso del dialetto, di rado riesce a dare vero colorito paesano a concezioni di indole generale, il Porta seppe trarre dalle cose e dalle figure locali la nota umana e universale, serbando a quelle tutta la loro concretezza, e facendo sí altamente risonare questa nota, che le sue poesie sono gustate anche da chi non sia nato all'ombra del *domm.* In politica ondeggiò, come portavano i tempi; ma si fece spesso interprete del malcontento popolare, sferzando la prepotenza dei dominatori stranieri. In letteratura fu sempre partigiano del vero, del semplice, del naturale, come portavano i canoni della sua arte; rispose (1816) con tredici sonetti pieni di buon senso alle critiche mosse dal Giordani, l'*abbaa Giavàn*, alla poesia vernacola, e prese risolutamente le parti dei novatori nella grande polemica tra classicisti e romantici, della quale parleremo ora.

Bibliografia

G. Mestica, *Manuale d. letterat. ital. nel sec. XIX*, vol. I, Firenze 1886. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, nuova ediz., voll. V e VI. G Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, 1913, capp. I-VI. P. Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Parigi 1910. — **2-11.** C. Cantù, *Monti e l'età che fu sua*, Milano 1879. L. Vicchi, *V. M. Le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano 1879-87; 4 voll. che comprendono solo il periodo 1778-99. C. Steiner, *La vita e le opere di V. Monti*, Livorno 1915 (*Bibliot. d. studenti*, n.° 328). B. Zumbini, *Sulle poesie di V. Monti*, 3.ª ediz., Firenze 1894. A. Scrocca, *Studi sul Monti e sul Manzoni*, Napoli 1905. V. Monti *Opere*, Milano, Resnati, 1839-42, in 6 voll. Per le poesie, l'edizione del Carducci, in 6 volumetti della *Bibliot. diam. Barbèra;* per le liriche anche l'edizione del Casini, Firenze, Sansoni, 1891. Una scelta delle *Poesie* del Monti, egregiamente commentata da A. Bertoldi, nella *Bibliot. Scolastica* del Sansoni. *Lettere ined. e sparse di V. M.*, raccolte, ordinate ed illustrate da A. Bertoldi e G. Mazzatinti, Torino 1893-96, 2 voll. — **2.** L. Cambini, *Primi saggi poetici di V. Monti*, nel *Giorn. Storico*, LIII, 1909. Lo stesso, *Derivazioni varaniane nella Visione di Ezechiello di V. M.*, Livorno 1903. — **3.** Sulla *Prosopopea di Pericle*, G. Me-

stica, *La prima ode di V. M. in Roma,* nella *N. Antol.* del 1.° settembre 1889; sull'ode *Al signore di Montgolfier,* O. Bacci, *Saggi letterari,* Firenze 1898. Per l'imitazione del Goethe negli *Sciolti al Chigi* e nei *Pensieri d'amore,* M. Kerbaker, *Shakespeare e Goethe nei versi del M.*. Firenze 1897. — **4**. Il *Caio Gracco* commentato da B. Cotronei, Messina 1897. — **5**. Sulla *Bassvilliana,* anche A. Bertoldi, *Prose critiche,* Firenze 1900. — **6**. T. Casini, *Il cittadino V. Monti,* nel vol. *Ritratti e studi moderni,* Milano 1914. — **7**. E. Bellorini, *Il M. professore,* nel *Giorn. storico,* LII, 1908. — **8**. R. Zaiotti, *Il terzo canto del Prometeo di V. M. dal manoscritto originale,* nella *Riv. d'Italia* del maggio 1915. E. Galardi, *Sul Bardo della Selva nera,* Firenze 1910. — **9**. Sulla traduzione dell'*Iliade,* G. Setti, negli *Atti dell'Accad. Veneto-Trentino-Istriana,* Cl. II, voll. III-IV, 1906. — **10**. E. Bertana, *Intorno al sermone del M. sulla Mitologia,* nel *Giorn. stor. e letter. della Liguria,* marzo-aprile 1900. — **12-20**. G. Pecchio, *Vita di U. Foscolo,* con introduz. e note di P. Tommasini Mattiucci, Città di Castello 1915; nelle note una ricca bibliografia foscoliana. G. Chiarini, *La vita di U. F.,* Firenze 1910. A. Albertazzi, *U. Foscolo.* I *La vita;* II *Le opere,* Messina 1915-17 (*Storia crit. d. letterat. ital.*, n. 3, 9). F. de Sanctis, *Ugo Foscolo,* nei *Nuovi saggi critici.* E. Donadoni, *U. F. pensatore, critico, poeta,* Palermo 1910. *Opere edite e postume di U. F.,* per cura di F. S. Orlandini e E. Mayer, Firenze 1850-62, in undici voll. *Appendice alle opere edite e postume di U. F.,* per cura di G. Chiarini, Firenze 1890. *Scritti vari inediti di U. F.,* a cura di F. Viglione, Livorno 1913. *Poesie di U. F.,* nuova ediz. critica per cura di G. Chiarini, Livorno 1904; altra buona edizione delle *Poesie,* quella del Mestica in due voll. della *Bibliot. diam. Barbèra,* Firenze 1889. Una nuova edizione delle *Prose* foscoliane a cura di V. Cian, negli *Scrittori d'Italia* del Laterza; ne sono usciti due volumi, Bari 1912-13, con le prose composte fino al 1803. Ottimo per i cenni biografici e le introduzioni a ciascuna scrittura il vol. *Prose e Poesie di U. F.,* scelte e illustrate da E. Marinoni, Milano, Hoepli 1913. *Liriche scelte, i Sepolcri e le Grazie* con commento di S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1891. E. Donadoni, *L'opera di U. F. esposta ai giovani* (Antologia di prosa e poesia), Napoli 1918. — **13**. Per la data dell'ode *A Luigia Pallavicini,* A. Neri, nel *Giorn. stor. e letter. della Liguria,* V, 1904. Sull'ode *All'amica risanata,* A. Bertoldi, nelle sue *Prose critiche,* Firenze 1900. — **14**. G. Chiarini, *Gli amori di U. F.,* Bologna 1892, voll. 2. Foscolo, *Lettere amorose ad Antonietta Fagnani,* per cura di G. Mestica, Firenze 1884. *Ultime lettere di J. Ortis,* ediz. critica a cura di A. Martinetti e C. Antona Traversi, Saluzzo 1887. V. Rossi, *Sull'Ortis del Foscolo,* nel *Giorn. storico,* LXIX, 1917. — **15**. U. F. *Il carme dei Sepolcri e altre poesie,* con discorso e comm. di F. Trevisan, 4.ª ediz., Milano 1898. E sui *Sepolcri,* B. Zumbini, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze 1894. — **16**. V. Cian, *U. F. all'Università di Pavia,* nel *Bollet. della Società pavese di st. patria,* IX, 1909. F. Viglione, *Sul teatro di Ugo Foscolo,* Pisa 1904. E. Flori, *Il teatro di U. F.,* Biella 1907. — **19-20**. F. Vi-

glione, *U. F. in Inghilterra,* Catania 1910. Sulla critica del Foscolo, G. A. Borgese, *Storia della critica romantica,* Napoli 1905; V. Cian, *U. F. erudito,* nel *Giorn. storico,* XLIX, 1907. E. Barsotti, *U. F. critico delle letterature classiche,* Lucca 1908-10. — 21. G. Mazzoni, *Un commilitone di U. Foscolo, G. G. Ceroni,* Venezia 1893. — 23. L. Andreani, *Notizie della vita e delle opere di F. Pananti,* premesse agli *Scritti minori inediti e sparsi,* Firenze 1897. A. Zanelli, *Della vita e delle opere di C. Arici,* nel *Propugnatore,* XVI, 1883, P. II. Ines Noventa, *Notizie biograf. su C. Arici,* negli *Studi dedicati a P. C. Falletti,* Bologna 1915. *Poesie scelte di C. Arici,* a cura di Z. Bicchierai, Firenze 1874. — 25. E. Regis, *Studio intorno alla vita di C. Botta,* nel vol. LIII, 1903, delle *Memorie della R. Accad. di Torino.* Sulle *Storie* del Botta, B. Croce, nella *Critica,* XIII, 1915, p. 252 sgg. — 26. G. Oxilia, *La moralità di P. Colletta,* Firenze 1902. N. Cortesi, *Saggio di bibliografia collettiana,* Bari 1916. *Storia del reame di Napoli di P. Colletta,* con introduz. e comm. di C. Manfroni, Milano, Vallardi 1905. M. Romano, *Ricerche su V. Cuoco politico, storiografo, romanziere, giornalista,* Isernia 1904. G. Cogo, *V. Cuoco,* Note e documenti, Napoli 1909. V. Cuoco, *Saggio storico sulla Rivoluz. napoletana del 1799* a cura di F. Nicolini, Bari 1913 *(Scrittori d'Italia).* Sul *Saggio,* B. Croce, nella *Critica,* XIII, 1915, p. 9 sgg. Del *Platone in Italia* una nuova ediz. a cura di F. Nicolini, vol. I, Bari 1916. — 27-28. I. Della Giovanna, *P. Giordani e la sua dittatura letteraria,* Milano 1882. G. Capasso, *La giovinezza di P. Giordani,* Torino 1896. Sull'esiglio e la prigionia del G., A. D'Ancona, *Memorie e documenti di storia ital. dei secc. XVIII e XIX,* Firenze 1914, p. 331 sgg. S. Fermi, *Saggi giordaniani,* Piacenza 1915, colla bibliografia giordaniana dell'ultimo decennio. Tutte le *Opere* del Giordani, pubblicate da A. Gussalli, Milano 1854-65, in 14 voll.; ma le opere approvate dall'autore sono quasi soltanto quelle dell'ediz. Le Monnier, Firenze 1846, in 3 voll. Una buona scelta scolastica curò il Chiarini, Firenze, Sansoni 1890. — 29. A. Cesari, *Opuscoli linguistici e letterari* raccolti ordinati e illustrati da G. Guidetti, Reggio d'Emilia 1906. E. Pecciarini, *A. Cesari autore delle Giunte Veronesi e delle Bellezze della D. C.,* Firenze 1912. — 29-30. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi,* 4.ª ediz., Napoli 1895. L. Falchi, *I puristi del sec. XIX,* Roma 1899. S. Scipioni, *G. Perticari letterato e cittadino,* Faenza 1888. — 31. F. De Sanctis, *G. Meli,* nei *Nuovi Saggi critici.* G. Pipitone Federico, *G. Meli. I tempi, la vita, le opere,* Palermo 1898. G. A. Cesareo, *L'Arcadia del Meli,* nel vol. *Critica militante,* Messina 1907. F. Biondolillo, *L'arte di G. Meli,* nella *Riv. d'Italia* del marzo 1912. G. Meli, *Poesie secondo l'ediz. definitiva del 1814* a cura di F. Rampolla, Palermo 1915, in 2 voll. V. Malamani, *Il principe dei satirici veneziani. P. Buratti,* Venezia 1887. R. Barbiera, *Poesie veneziane scelte e illustrate,* Firenze 1886. — 32. *Poesie edite ed ined. e rare di C. Porta,* scelte e illustrate da R. Barbiera colla biografia del poeta, Firenze 1883. A. Momigliano, *L'opera di C. Porta,* Città di Castello 1909. Lo stesso, *C. Porta,* profilo, Modena 1910.

CAPITOLO XI

Alessandro Manzoni e il romanticismo

1. Genesi del romanticismo italiano. — 2. La *Lettera semiseria di Grisostomo*. — 3. La *Biblioteca italiana* e il *Conciliatore*. Le dottrine romantiche. — 4. Osservazioni sulle dottrine e sull'arte romantica. — 5. Controversia fra Classici e Romantici. — 6. A. Manzoni. La gioventù e le prime poesie. — 7. La conversione del Manzoni. — 8. Gli *Inni sacri*.— 9. Le poesie politiche. — 10. Le tragedie. Loro struttura. — 11. Loro pregi e difetti. — 12. Opere di filosofia, — 13. d'estetica, di storia e — 14. intorno alla lingua. — 15. La vita del Manzoni dal 1810 alla morte. — 16. La mente del Manzoni. — 17. Le due edizioni dei *Promessi Sposi*. — 18. L'elemento storico e il fantastico nei *Promessi Sposi*. — 19. L'intento morale del romanzo. — 20. L'arte nei *Promessi Sposi*. — 21. Il comico, l'ironia e l'umorismo. Lo stile. — 22. Il discorso *Del romanzo storico*, e la *Storia della Colonna infame*. — 23. La fortuna dei *Promessi Sposi* e l'efficacia dell'opera del Manzoni.

Genesi del romanticismo italiano.

1. Il criticismo filosofico del secolo XVIII, fomentato dalle aure che spiravan di Francia, quantunque non avesse ripudiato le dottrine classiche che dominavano colà, aveva tuttavia alimentato negli spiriti un desiderio vivo del nuovo, un'avversione intensa all'autorità e all'imitazione, un umor battagliero; sentimenti che il trionfo del neoclassicismo e del despotismo nell'età napoleonica poté assopire temporaneamente, ma non ispegnere. D'altro canto, sappiamo, la diffusione d'opere letterarie straniere era valsa ad allargare il campo della rappresentazione artistica e pur anche a incoraggiare, massime nel teatro, alcuni incerti tentativi d'un rinnovamento nelle forme tradizionali dell'arte.

Quei sentimenti e questi nuovi avviamenti del pensiero, rimasti alcun tempo nascosti e maturatisi nell'ombra, proruppero ad aperta reazione contro le idee della Francia rivoluzionaria e imperialista, contro il classicismo in arte e il sensismo in filosofia, non appena il colosso principiò a sgretolarsi e rovinò. Li ravvalorarono l'ardore di libertà acceso

dalla Rivoluzione e la coscienza nazionale ridesta, nonché gli esempi che ci venivano dalla Germania e dalla Francia stessa, prossima ad uscire o già uscita dallo scompiglio guerresco dell'impero napoleonico.

In Germania già a mezzo il secolo XVIII una scuola di poeti, lasciato il classicismo accademico francese, aveva chiesto ispirazione di materia e di forma alla natura, alle tradizioni nazionali, alla religione e s'era poi detta *romantica*. In Francia la signora di Staël (1766-1817) coll'intento di rinvigorire lo spirito francese, aveva propagato la conoscenza dei costumi, della letteratura, dell'arte, della filosofia dei Tedeschi nel suo libro *De l'Allemagne*, che proibito da Napoleone nel 1810, fu pubblicato a Londra tre anni dopo e mise in voga anche fra noi gli epiteti di *classico* e *romantico*, quello come appellativo della poesia modellata sull'antica, questo della poesia d'ispirazione medievale o moderna o, comunque, non classica. E « romantici » si dissero anche da noi i novatori, benché molto diverse fossero le loro tendenze spirituali da quelle dei romantici stranieri specialmente tedeschi, e il medio evo italiano — l'età *romanza* — avesse ben altre relazioni coll'età classica che il medio evo francese o tedesco.

Le prime polemiche per il romanticismo.

2. Segnale della lotta fra Classici e Romantici fu, in sul principio del 1816, un articolo della Staël, nel quale discorrendo dell'utilità delle traduzioni, ella esortava gli italiani a studiare le letterature straniere per liberare la loro propria dall'erudita pedanteria dei razzolatori nelle ceneri del passato e dalla vacuità dei cacciatori di belle parole e di bei suoni. In aria di paladini dell'onor nazionale sorsero allora a Milano, dove l'articolo era stato pubblicato, scrittori e scrittorucoli a confutare quel giudizio, spesso trascendendo ad accuse e insinuazioni volgari contro la « vecchia Pitonessa », dispregiatrice della pura tradizione italiana. Per difendere la Staël presero la penna l'abate Lodovico di Breme piemontese, ingegno vivace e battagliero (1781-1820), e l'arguto e caustico Pietro Borsieri (1786-1852) in due pubblicazioni, nelle quali sono altresí meglio che accennate le nuove idee letterarie. Ma piú largamente e chiaramente queste sono svolte in un piú famoso libretto dal titolo *Sul Cacciatore*

feroce e sulla Leonora di Goffredo Augusto Bürger, *Lettera semiseria di Grisostomo*, che fu pubblicato a Milano verso la fine di quell'anno tempestoso.

La *Lettera semiseria di Grisostomo.*

Sotto il pseudonimo di Grisostomo si celava il milanese Giovanni Berchet, che nato nel 1783, già s'era acquistata una certa nominanza con le sue versioni dall'inglese e dal tedesco e con due satire in isciolti di maniera pariniana. Il libretto conteneva, oltre a una traduzione in prosa di quelle due liriche narrative del Bürger (1748–94), da Grisostomo chiamate *romanzi,* alcune osservazioni intorno ad esse e alla poesia in generale.

Quivi lo scrittore sosteneva l'opportunità che questa sia sempre « popolare » e adduceva a conforto della sua tesi l'esempio non pur dei Tedeschi, ma di tutte le moderne letterature; poiché, egli diceva, dei poeti che dal risorgimento delle lettere giù fino ai dí nostri illustrarono l'Europa, alcuni bensí ripeterono e piú spesso imitarono, modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mitologia degli antichi, ma altri interrogarono direttamente la natura, le credenze del loro popolo, l'animo umano vivente, e n'ebbero in risposta sentimenti e massime moderne, i misteri della religione cristiana, cose sentite da loro stessi e dai loro contemporanei. Il Berchet chiamava « poesia dei morti » la poesia « classica » dei primi; « poesia dei vivi » quella « romantica » dei secondi; e asseriva che la poesia deve riflettere come uno specchio ciò che commuove maggiormente lo spirito; che essa deve mirare a migliorar i costumi degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentare i bisogni della loro fantasia e del loro cuore; che i confini del bello poetico sono ampi come quelli della natura e che la pietra di paragone con cui giudicare di questo bello, è la natura medesima, non un fascio di pergamene. Da questi principî egli moveva a combattere la « stolida divozione » a un solo idolo letterario, vivacemente raccomandando che si consacrassero vigilie e incensi non pure ai classici, ma a' poeti d'ogni tempo e d'ogni luogo; e traeva argomento a ripudiare tutte le Poetiche, affermando che nella mente del poeta la concezione delle idee è contemporanea alla scelta dei metri e procla-

mando unica regola la corrispondenza delle forme all'argomento e all'intenzione dell'artista.

3. La *Lettera di Grisostomo,* che bandiva la crociata contro tutte le regole e proclamava il principio della libertà dell'arte, levò grande romore nei crocchi letterari milanesi e suscitò lunghe e vivaci polemiche tra i seguaci del classicismo e i ribelli.

La Biblioteca italiana. Nel gennaio del 1816 s'era cominciata a pubblicare a Milano, una volta il mese, sotto la direzione del mantovano Giuseppe Acerbi, la *Biblioteca italiana,* che l'Austria sussidiava e vigilava coll'intento di valersene « a rettificare le opinioni erronee sparse in tutte le forme dal passato governo ». I nuovi governanti volevano rintuzzare la boria degli Italiani, che tutti chiusi nell'adorazione e nell'esaltazione della loro passata grandezza letteraria, guardavano con disdegno alle letterature straniere, fiorenti di giovinezza nuova; onde fu ben accolto nel primo fascicolo della *Biblioteca* l'articolo della Staël. Ma quando s'avvidero che la nobile signora francese e i suoi difensori, raffrontando la sterilità e la grettezza della moderna letteratura d'Italia al fecondo rigoglio di quelle d'oltralpe, miravano a scuotere gli Italiani e li esortavano a rinnovarsi nel contatto col pensiero e coll'arte delle altre nazioni, vennero gradatamente mutando tattica, e la *Biblioteca,* fattasi sempre piú gelosa custode delle *glorie italiane,* diventò a poco a poco aperta fautrice delle dottrine classiche, quantunque il Monti e il Giordani, due fra i piú autorevoli classicisti, già alla fine del primo anno uscissero dalla redazione per dissapori coll'Acerbi.

Il Conciliatore. Alla rivista austriacante i novatori contrapposero un altro periodico, il *Conciliatore,* che si pubblicò, due numeri per settimana, dal settembre del 1818 all'ottobre del 1819. Lo fondarono e in parte vi collaborarono alcuni nobili ingegni che le comuni idealità letterarie e patriottiche affratellavano, malgrado qualche disparità d'opinioni e la differente condizione sociale: il conte Luigi Porro Lambertenghi, che accoglieva in sua casa l'eletta brigata e favoriva liberalmente l'impresa, il conte Federico Confalonieri, uno dei martiri del '21, il Ermes Visconti. Visconti, buon cultore

degli studi filosofici, Giovanni Torti, discepolo del Parini e autore di quattro sermoni *Sulla poesia* (1818), che furono detti la poetica del romanticismo, il Di Breme, il Borsieri, il Romagnosi, il Berchet e altri ancora. Principal redattore, Silvio Pellico, nome caro ad ogni cuore italiano. Egli era allora sulla trentina, essendo nato a Saluzzo nel 1789, e già aveva levata gran fama di sé colla *Francesca da Rimini* (1815), tragedia di tipo alfieriano, fiacca nell'invenzione, nella rappresentazione dei caratteri e nello stile, ma pur applaudita allora e più tardi per il tono patetico e per qualche accento vibrante di sentimento italiano.

Le dottrine romantiche.

Quasi a proseguire l'opera dei compilatori del *Caffè*, il *Conciliatore* accolse anche articoli di morale, d'economia, di pedagogia, di legislazione, coi quali mirava a rendere popolare la scienza, mentre coglieva ogni occasione — e in ciò differiva dal *Caffè* — per infondere nei lettori l'amore della patria e sotto il velo di fuggevoli allusioni o di trasparenti allegorie lamentava i danni e manifestava le aspirazioni nazionali. Ma esso fu principalmente un periodico letterario, dove il Berchet, il Visconti e altri collaboratori svolsero largamente e dichiararono le teorie della *Lettera semiseria*, sia in articoli bibliografici, che spesso giovarono a diffondere fra noi la conoscenza delle letterature straniere, e sia in vivaci prose originali.

Combattevano i romantici l'uso della mitologia e l'imitazione servile dei classici; non ammettevano la prestabilita distinzione dei generi letterari; rifiutavano « le regole fondate su fatti speciali e non su principî generali, sull'autorità dei retori e non sul ragionamento e specialmente quella delle unità drammatiche ». Era loro opinione che la poesia deva proporsi per soggetto il vero storico e morale; scegliere argomenti che interessino non solo i dotti, ma anche un maggior numero di persone; tendere non soltanto al diletto, ma anche all'istruzione o al perfezionamento morale del lettore. Fonte di soggetti, d'immagini, di riflessioni, d'ispirazioni giudicavano dover essere per la poesia romantica la storia del medio evo e moderna, le leggende cristiane, le superstizioni delle plebi, le favole cavalleresche, i racconti orientali, tutte quelle opi-

nioni e tutti quegli atteggiamenti delle passioni, che gli antichi non avevano espresso.

Osservazioni sulla dottrina e sull'arte romantica.

4. Queste idee non erano una grande novità. Già qualche critico del secolo XVIII ne aveva prenunciate alcune (vedi pag. 137), e la letteratura nostra dei primi secoli ne aveva pienamente e splendidamente attuata una buona parte. Né esse avevano il loro fondamento in una nuova concezione dell'arte; poiché quando i romantici dicevano dover questa essere imitazione del vero e le imponevano come scopo l'ammaestramento mediante il diletto, non facevano se non ripetere i principî cardinali dell'estetica classica. Ma di questi principî, essi volevano una piú rigorosa applicazione, intendendo per « vero » solo l'esistente o l'accaduto, volgendo l'ammaestramento ad alti fini di progresso morale e civile, e dei principî stessi valendosi a combattere quelle leggi di regolarità, di proporzione, di convenienza artistica che la poetica classica inculcava con rigidezza soverchia.

Inoltre i romantici strinsero le idee già da altri sparsamente enunciate, in un corpo di dottrine ben ordinato e coerente, e primi in Italia affermarono il concetto d'un'arte, « che, non piú dell'antica, ma piú di quella che s'affanna a rifare l'antica, scaturisca dall'intimo dell'anima e viva del vivo, traendo spirito e norma dal veramente sentito e dal veramente pensato, anzi che dagli esempi e dai precetti ». Questa è la parte sana e vitale della dottrina; sta qui la ragione per cui il romanticismo valse a produrre nell'arte e nella critica nostra una grande e profonda rivoluzione. Il risanguamento della contenenza era nulla senza il rinnovamento della forma. L'aver allargati i confini di quella e insieme liberato questa dalle pastoie delle regole, affermando lo stretto legame dell'una coll'altra, è singolar merito dei romantici, anche se teoricamente non siano pervenuti a quella concezione dell'arte, quale espressione fantastica del carattere individuale d'un'anima, cui la scienza estetica doveva riuscire piú tardi.

La nuova dottrina, la quale ad essere rettamente praticata richiedeva ben altro vigore d'ingegno e altra perizia d'arte che non richiedesse la consueta imitazione delle an-

tiche formule, diede di leggeri nascimento a un convenzionalismo non meno uggioso e piú brutto dell'antico. L'infatuamento per il medio evo e l'amore del lugubre, del terribile, dello stravagante, onde molti romantici furono presi, popolarono la nostra letteratura — non tanto però quanto le forestiere — di castellane, di cavalieri, di paggi, di menestrelli, di streghe, di spettri, di fate, creando una figurazione falsa, leziosa e tutta artificiale di quell'età. Il sentimento fu esaltato a danno della ragione e spesso degenerò in un sentimentalismo malsano; piacque trovare nella natura inanimata quasi una corrispondenza di melanconici sensi; fu grande la simpatia dei poeti e dei lettori per i paesaggi tenebrosi al chiaro di luna, e uno sfiaccolato misticismo si contrappose alla volteriana miscredenza del Settecento.

Ma questi furono passeggeri traviamenti dell'arte e della dottrina romantica italiana, nei quali a torto taluni ravvisarono la principale caratteristica della scuola. Contro alcune di quelle aberrazioni già protestava il Berchet, e meno di mezzo secolo bastò perché cadessero in pieno discredito.

5. La controversia tra i Classicisti e i Romantici, cominciata, come s'è detto, nel 1816, durò vivace a Milano fino al 1819. Fioccarono dissertazioni, almanacchi, strenne, rappresentazioni drammatico-allegoriche, volte a sostenere le ragioni degli uni e degli altri. Contro il *Conciliatore* sbraitò anche un giornalucolo fondato da un commissario di polizia, l'*Accattabrighe ossia Classico-romanticomachia* (novembre 1818-marzo 1819); a favore dei novatori levò la voce anche il Porta nelle sue lepidissime sestine *El romanticismo* (1819) e in altre poesie. Intanto a Milano la questione veniva prendendo carattere politico. *Romantico* diventò a poco a poco sinonimo di *liberale,* e il *Conciliatore*, che per tredici mesi si era adoperato « a conservar viva la scintilla del patriottismo e della verità », dovette rassegnarsi a morire, per le vessazioni della polizia, nell'ottobre del 1819. La controversia classico-romantica.

I processi del '21, disperdendo negli esigli e nelle segrete dello Spielberg parte dei combattenti, scemarono ardore alla polemica letteraria; la quale però proseguí ancora per molti anni, allargandosi dalla Lombardia a quasi ogni regione della

penisola e di tratto in tratto ravvivandosi quando nuove opere dei romantici davano nuova esca al fuoco. Nel 1825 la rinfocolò il Monti col sermone *Su la mitologia* diretto appunto contro *l'audace scuola boreal*, che dannando a morte gli dei riempiva di lèmuri e di streghe il bel regno delle Muse e alle leggiadre fantasie argive e latine sostituiva « il nudo Arido vero che de' vati è tomba ». Poscia l'opposizione alle dottrine e all'arte dei novatori fu continuata con piú o men di vigoria, di risolutezza, di esclusivismo da una scuola classicheggiante, che dal Monti traeva gli auspici e che protrasse la sua vita, sempre piú fiacca e piú sterile di buoni frutti, molto addentro nella seconda metà del secolo XIX. Aveva seguaci un po' da per tutto; ma i primi e i piú autorevoli furono romagnoli; suo *organo* era il *Giornale arcadico*, che si pubblicò a Roma dal 1819 al '68.

Quelle dispute però, se forse giovarono a correggere certi difetti delle nuove teoriche e ad affrettare la caduta di quell'uggioso romanticume che era, come abbiamo detto, transitoria deviazione dai principî fondamentali della scuola, non poterono impedire il rapido trionfo di questi. Al quale trionfo cooperò piú efficacemente d'ogni altro Alessandro Manzoni, non tanto colle discussioni critiche, quanto coll'attuare in opere d'arte insigni le idee essenziali del romanticismo.

A. Manzoni.

6. Nato a Milano di famiglia nobile ai 7 di marzo del 1785, il Manzoni fece i suoi studi prima coi Somaschi nei collegi di Merate e di Lugano, poi co' Barnabiti al Longone di Milano. Presto s'innamorò dei classici e su questi, latini e italiani, venne educandosi all'arte. Dei moderni ammirò sopra tutti il Parini, con cui aveva certa intima affinità spirituale, ma che non poté conoscere di persona, e il Monti, che gli fu benevolo amico e cui egli serbò reverente affetto anche quando li divise disparità d'opinioni letterarie. Nella poesia esordí ormeggiando appunto le invenzioni, il colorito, lo stile, la verseggiatura dello scrittore romagnolo, col poema di quattro canti in terza rima *Il Trionfo della Libertà*, composto subito dopo la pace di Luneville (febbraio 1801). Quivi il « trilustre vate », rappresentando, in una fantasmagoria parte allegorica e parte storica, la Libertà trionfatrice della Tiran-

La gioventù e le prime poesie.

nide e della Superstizione, effonde i suoi sentimenti d'amore per la libertà e la sua indignazione per i corrotti ministri della Chiesa. E pone fine al poema sciogliendo un inno al « cigno divino » di Fusignano, al quale due anni più tardi, nel 1803, diresse un idillio di tipo classico, *Adda*, in elegantissimi sciolti.

Sennonché il mirabile giovinetto si sentiva nato ad altro che ad essere un pedissequo imitatore; e diciottenne s'augurava che se mai egli dovesse cadere sulla via ardua dell'arte, i posteri potessero almeno dire di lui: « Sull'orma propria ei giace ». L'originalità studiosamente cercata non si vede ancora nei tre *Sermoni*, tra pariniani e gozziani, che verseggiò parte a Venezia e parte a Milano tra il 1803 e il 1804; ma ben si manifesta nel carme *In morte di Carlo Imbonati*, dove l'argomento è attinto direttamente dalla vita, lo stile corre quasi sempre agile senza nessun ornato mitologico, lo sciolto è maneggiato con bella disinvoltura e, che più monta, sono enunciati con sicura baldanza quei concetti di savia ponderatezza, di moderazione, di rettitudine, di rigida onestà, d'indipendenza, di sincerità, che informeranno tutta la vita e l'arte del Manzoni. Del carme, pubblicato sul principio del 1806, il Foscolo, nelle note ai *Sepolcri*, trascrisse ad onore alcuni versi, come « d'un giovine ingegno nato alle lettere e caldo d'amor patrio », per mostrargli « quanta memoria *serbasse* di lui il suo lontano amico ».

La mente di Alessandro Manzoni ondeggiava però ancora incerta dei criteri poetici cui dovesse attenersi, tanto che nel 1807 egli tornava alle fantasie e alle forme classiche del Monti e del Foscolo, col poemetto in isciolti *Urania*, compiuto e messo a stampa due anni dopo. Come nella *Musogonia* e nelle *Grazie*, vi è simboleggiata un'idea estetica sotto il velo d'un mito pagano, il mito delle Muse, benefiche educatrici degli uomini all'amore della virtù. Ma sul punto di pubblicare quei versi, il Manzoni se ne confessava pentitissimo, « specialmente perché v'è mancanza assoluta d'interesse », e prometteva che forse ne avrebbe fatti di peggiori, ma non più di quel genere. Egli stava ormai per prendere risolutamente la via che aveva ad essere la sua.

La conversione del Manzoni.

7. Eccetto un breve soggiorno a Venezia dall'ottobre del 1803 al marzo dell'anno seguente, il Manzoni era rimasto a Milano fino all'estate del 1805. Allora seguí a Parigi la madre Giulia Beccaria, figlia del celebre penalista, la quale, separatasi legalmente dal marito Pietro Manzoni fino dal 1792, già era vissuta colà con Carlo Imbonati e alla sua morte (15 marzo 1805) ne aveva raccolta l'eredità. Per far tacere le male lingue e difendere sé e la madre teneramente amata dall' « operosa calunnia » dei vili, il giovane poeta compose il carme che abbiamo già rammentato, raffigurandovi l'Imbonati come uomo d'alta e intemerata virtú, fedele sempre ai precetti che per lui undicenne aveva dettato il Parini nell'ode *L'educazione*.

Durante la sua dimora a Parigi, protrattasi con qualche breve interruzione fino al giugno del 1810, il Manzoni frequentò le dotte ed eleganti riunioni che si tenevano nella villa della Maisonnette presso la vedova del Condorcet, e vi strinse relazioni ed amicizie in vario modo profittevoli all'avviamento del suo spirito. Nella consuetudine con filosofi e politici seguaci delle dottrine degli Enciclopedisti s'imbevve delle massime del razionalismo francese e, acquisto piú durevole come meglio rispondente alle sue inclinazioni naturali, contrasse l'abito del ragionamento sottile e dell'arguzia. Ma sul giovane lombardo ebbe allora un'azione superiore ad ogni altra per intensità ed importanza Claudio Fauriel (1772–1844), dotto e geniale illustratore della storia e della poesia medievali; perché questi, persuaso della necessità d'un risanguamento della letteratura francese secondo le idee della Staël, contribuí a chiarire e rassodare nell'amico i concetti d'arte che già tralucono nell'epicedio dell'Imbonati.

Nel 1808 Alessandro sposò a Milano Enrichetta Blondel, figlia d'un ricco banchiere ginevrino. Ella era di religione calvinista; ma non andò molto che per le esortazioni e gli insegnamenti d'Eustachio Dégola, prete colto e liberale, si convertí al cattolicismo (1810). Il Manzoni, che dalla fede s'era allontanato per seguire il deismo filosofico volteriano, le si riaccostò a grado a grado, mosso dal mutamento che veniva operandosi nelle credenze della moglie e dalle per-

suasioni del Dégola stesso, ma soprattutto dalla forza del sentimento e dal bisogno insito nel suo spirito di trovare una base logica certa alla soluzione dei problemi morali; base che nessuno dei sistemi filosofici contemporanei gli offriva. Tornato cosí alla religione cattolica, la professò con sincero fervore e la praticò per tutta la vita sempre più devotamente, alieno però da ogni intolleranza e avverso a coloro che « vogliono assolutamente tener unita la religione ad articoli di fede politica ». Tant'è vero che nel 1872 accettò la cittadinanza di Roma italiana, ringraziando come d'un onore che si rendeva « alle aspirazioni costanti d'una lunga vita all'indipendenza e unità » della patria.

Gli *Inni Sacri.*

8. Poi ch'ebbe di nuovo posto dimora a Milano (luglio 1810), il Manzoni, tutto compreso dei ravvivati spiriti religiosi e persuaso « che la poesia deve essere cavata dal fondo del cuore e che bisogna sentire e saper esprimere i propri sentimenti con sincerità », concepí l'idea degli *Inni sacri.* Avevano ad essere almeno dodici, destinati a celebrare le principali feste della Chiesa; ma non ne compose che cinque: la *Risurrezione,* il *Nome di Maria,* il *Natale,* la *Passione,* fra il 1812 e il '15; la *Pentecoste,* dal 1817 al '22.

Non nuovo il genere, che aveva esempi copiosi nella lirica del Settecento, per non dire degli antichi inni ecclesiastici e delle antiche laudi in volgare; non nuove le forme metriche, mutuate di là stesso: le strofette di settenari, di ottonari, di decasillabi, di endecasillabi e settenari con varia alternanza di sdruccioli e di rime piane e tronche. Nuovo il proposito che il Manzoni attuava negli Inni; quello di « ricondurre alla religione quei sentimenti grandi, nobili e umani che naturalmente ne germogliano ». Cosí egli diveniva il poeta del grande moto idealistico che mentre reagiva contro il sensismo del Settecento, accoglieva da quel secolo e santificava nella fede le idee di libertà, di filantropia, di fratellanza, già profanate nelle orge della Rivoluzione.

Nei primi quattro inni il poeta non ha ancor trovato sè stesso; la commozione che in vario modo gli agita il cuore dinanzi ai misteri della religione, non riesce a formarsi in nitide e salde unità estetiche. Abbondano sí, dove più, dove

meno, le bellezze spicciolate. Ecco, nella *Risurrezione*, la solenne mossa iniziale e la viva immagine della foglia *inaridita,* illuminatrice del miracolo, e la figurazione dei Profeti e il quadro soavissimo delle donne piangenti; ecco, nel *Nome di Maria*, l'ampio respiro e la tenerezza delle strofe che dicono la confidenza degli umani nella Vergine; ecco, nel *Natale*, il quadretto della Madre affettuosa ed estatica intorno al divino Neonato e la scena pittoresca degli Angeli dileguantisi — luce e armonia — su verso il cielo; ecco, nella *Passione*, l'efficacia profonda di alcune rappresentazioni, come quelle del profeta Isaia, dello *stuol dei beffardi*, della tragica inesorabilità del castigo serbato a' Giudei. Ma il vario sentimento fondamentale — stupore, ammirazione, gratitudine, orrore — onde rispettivamente ciascun inno trae vita, non domina il tutto; or si manifesta saltuariamente, ora tarda ad affermarsi, or dilegua in immagini che sembrano distrarre il poeta. Né l'intima unione, ch'è nello spirito di lui, tra il mistero religioso e l'idealità morale, si riflette spontanea nell'arte, dove l'espressione di codesta idealità ha talvolta alcunché di voluto e si collega al resto per nessi logici piú che per il naturale sviluppo di un'intuizione fantastica.

Il capolavoro viene ultimo nella serie cronologica degli *Inni sacri,* ed è la *Pentecoste,* lirica stupenda d'efficacia rappresentativa, d'impeto inesausto, d'infrangibile unità. La discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli, ch'è l'argomento dell'inno, apre al Manzoni la via alla celebrazione commossa dello *Spirito rinnovatore* e quindi alla contemplazione accorata eppur fiduciosa dell'immane travaglio dell'umanità, ch'è la contenenza duplice ed una dell'inno. Il quale, dalla figurazione della Chiesa umile e povera ne' suoi primordi alla rappresentazione del suo universale trionfo e degli effetti sociali e morali di questo, all'invocazione affinché lo Spirito continui a largire ai mortali i suoi doni, si svolge senza arresti, senza sforzo di trapassi, per un'onda meravigliosa d'immagini limpide e dense, di naturali riprese, di suoni potentemente espressivi, inno e insieme adorazione e preghiera.

Le poesie politiche.

9. Nei contrasti politici che tennero dietro alla caduta del governo napoleonico, e nelle cospirazioni del '21 il Man-

zoni non ebbe parte attiva e pubblica; ma dalla quiete operosa della sua vita tutta consacrata alla famiglia, alla religione, agli studi, seguí con caldo animo d'italiano le dure vicende dei tempi.

Nel 1814 sottoscrisse la protesta contro il Senato del Regno italico, che alle potenze d'Europa aveva chiesto che fosse eletto re Eugenio Beauharnais, sollecitando invece la convocazione dei comizi, soli rappresentanti legittimi della nazione; e in una canzone manifestò la speranza che i collegati dessero all'Italia libertà e indipendenza, L'anno dopo, l'ardito tentativo del Murat ebbe anche da lui poetico applauso in un'altra canzone rimasta frammentaria, *Il proclama di Rimini,* nella quale è presagita l'unità monarchica come solo mezzo alla salvezza d'Italia: « Liberi non sarem se non siam uni; Ai men forti di noi gregge dispetto, Fin che non sorga un uom che ci raduni ».

Quando poi nel marzo del 1821 la rivoluzione piemontese alimentava le illusioni dei liberali lombardi e le milizie costituzionali pareva stessero per varcare il Ticino, un'ode proruppe dal cuore del poeta, impetuosa nell'onda precipite del decasillabo, serena nell'affermazione del santo diritto e dei virili propositi degli Italiani, pietosa nei ricordi dei dolori e dei disinganni patiti, balda nell'invocazione minacciosa della giustizia eterna. Ivi il Manzoni ammoniva i Tedeschi col rammentare la loro riscossa dal giogo francese; e alla memoria di Teodoro Koerner, poeta e soldato morto nel 1813 combattendo per l'indipendenza germanica, dedicò l'ode, quando nel '48 la pubblicò sotto il Governo provvisorio. L'ultima strofe « Oh giornate del nostro riscatto » parve allora tal profezia delle Cinque giornate, che si disse, ma a torto, che il poeta la aggiungesse al testo primitivo del carme. *Marzo 1821*

Ai 5 di maggio dello stesso anno moriva a S. Elena Napoleone. La notizia giunse improvvisa al Manzoni il 17 luglio, e nei tre giorni successivi egli scrisse, nell'eccitamento della prima impressione, l'ode famosa, che diffusasi tosto manoscritta, fu tradotta in tedesco dal Goethe e reputata superiore ad ogni altra composizione sullo stesso tema. Ivi la figura del grande scomparso s'aderge gigantesca, quale la vide la fantasia de' con- *Il Cinque Maggio.*

temporanei. Il poeta raggruppa intorno ad alcune immagini vivamente colorite e a situazioni di potente efficacia suggestiva, fatti lontani di luogo e di tempo; addensa in parole feconde, opportunamente scelte e collocate, immagini e sentimenti; tutto collega con arte sapiente nel rapido e continuo fluire del ritmo alterno dei settenari sdruccioli e piani, suggellato, ad ogni strofe di sei versi, da una rima tronca; e viene cosí a presentare in una sintesi stupenda l'immensa vita dell'eroe. Nerbo ideale dell'ode è la fede in un alto concetto morale e religioso; Napoleone è manifestazione e strumento dell'onnipotenza divina; dal Cielo viene a lui il conforto nei giorni di dolore. Certo le mende dell'elocuzione non sono, nel *Cinque Maggio,* né poche, né lievi; pure a buon dritto l'ode fu giudicata « il piú alto capolavoro che dopo Dante e il Petrarca, abbia avuto mai la lirica nostra politica »; sí gran soffio di viva e vera poesia la pervade.

Le tragedie.

10. Come dai contrasti politici, cosí dalla controversia letteraria scoppiata dopo la pubblicazione del famoso articolo della Staël, il Manzoni si tenne in disparte. Mandava però al Fauriel l'opuscolo del Berchet con parole di lode, e nel 1818 scriveva *L'Ira d'Apollo*, ode argutamente ironica, che lasciò pubblicare solo piú tardi, nel 1829, dopo la morte del Monti. I principî romantici, quivi difesi da lui, erano i principî che la sua mente aveva maturato, e ai quali ormai si informava tutta l'opera sua di poeta. Anzi ben presto li sperimentò in lavori di maggior lena, dando al teatro due tragedie, *Il Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*, cominciate rispettivamente nel 1816 e nel '20 e messe a stampa nel '20 e nel '22.

Struttura

L'Alfieri, sappiamo, aveva a sua posta trasformato la storia per incarnare nei personaggi che questa gli offriva, certe ideali creazioni tipiche del suo intelletto. Il Manzoni invece, innamorato del vero e convinto che dal vero debba attingere i suoi soggetti la poesia, avendo chiesto ispirazioni alla storia, non che dipartirsene, volle con lunghi e dotti studi appurarne i fatti e s'industriò a riprodurla esattamente nello spirito, negli andamenti e perfino in certi particolari. Ond'è

che ambedue le tragedie accompagnò di *Notizie Storiche*, e la seconda anche d'un ampio *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, bell'esempio di critica erudita, lucida, serena, in questioni assai difficili di storia e di diritto.

e argomento delle tragedie.

Argomento del *Carmagnola* è la storia del famoso venturiero quattrocentista, da quando il Senato Veneziano gli conferí il comando nella guerra contro il Visconti, sino alla morte, cui fu tratto — ingiustamente, crede il Manzoni; giustamente, dicono le piú recenti indagini — dalla Repubblica come reo di tradimento. Soggetto dell'*Adelchi* è la guerra mossa da Carlo Magno a Desiderio, re de' Longobardi, per obbligarlo a sgombrare le terre di papa Adriano, guerra che finisce con la vittoria dei Franchi e la morte di Adelchi (Adelgiso), figliuolo di Desiderio. Nel *Carmagnola* l'azione comprende un periodo di piú che sette anni (1425-32); nell'*Adelchi* un periodo di tre anni (772–74); qua e là, essa passa da luogo a luogo bruscamente, anche a mezzi gli atti. Intorno ai personaggi principali se ne aggirano, massime nell'*Adelchi*, molti altri, vivamente disegnati con fedeltà alla storia e con buona conoscenza del cuore umano, i quali giovano a dare al dramma il colorito del tempo.

Tutto ciò non era una novità nel teatro italiano, poiché altri avevano dianzi tentato d'avviar la tragedia, sciolta dalle pastoie della convenzione accademica, a forme piú larghe e piú libere. Ma il Manzoni fu il primo che s'accingesse ad attuare tale riforma con piena coscienza dei mezzi e dei fini, dopo aver meditato sulle dottrine drammatiche dei maggiori critici stranieri del romanticismo e dopo uno studio appassionato dello Shakespeare, ch'egli ammirava sopra tutti i poeti, e dei due grandi tedeschi, il Goethe e lo Schiller, instauratori, sul modello inglese, del dramma romantico. Di questo studio serbano tracce non lievi alcune delle sue concezioni artistiche; di quelle meditazioni trovi raccolto il succo nella *Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la Tragédie* (1823), dove il Manzoni rispondendo alle critiche fatte al *Carmagnola* da M. Chauvet, un classicista a lui benevolo, raccoglie, arricchisce di osservazioni sue proprie e stringe

in un robusto tessuto logico le ragioni che s'adducevano contro le due famose unità.

Pregi.

11. Le tragedie manzoniane hanno pregi d'arte veramente insigni. Rivive in esse la storia degli antichi tempi colla sua maschia severità e colla sua propria forza commotiva; gli affetti vi son trattati con larga e sicura franchezza; l'azione è impostata e svolta chiaramente; lo stile tempera la schifiltosa solennità classica con una maniera piú morbida, piú disinvolta, meno schiva di poetici ornamenti; la verseggiatura è gagliarda senza asprezze, armoniosa senza reboanza, varia e in costante accordo col concetto. Nel *Carmagnola,* i rimproveri e l'intimazione di Marino, uno dei capi del Consiglio dei Dieci, a Marco, senatore veneziano amico del conte; le ansie della moglie e della figlia e il loro estremo colloquio col condannato; nell'*Adelchi,* il primo arrivo d'Ermengarda, ripudiata da Carlo Magno, dinanzi al padre Desiderio e al fratello; la descrizione del viaggio alpestre del diacono Martino; l'agonia d'Ermengarda; lo shakespeariano monologo di Adelchi accasciato dallo spettacolo della viltà e della sconfitta dei suoi; l'ultimo colloquio di lui, ferito a morte, con Desiderio e con Carlo, danno luogo a scene vibranti di poesia alta e viva.

I cori.

Vere gemme sono i tre cori, effusioni liriche squisitamente lavorate dei sentimenti patriottici, civili, religiosi che l'azione suscita nel cuore dello scrittore. Uno, in istrofe di decasillabi piani e tronchi, descrive la battaglia di Maclodio, detesta le nostre guerre intestine, preannunzia la calata dello straniero, afferma la fratellanza universale degli uomini. Il secondo, in dodecasillabi, segue alla disfatta dei Longobardi nel terzo atto dell'*Adelchi,* ed è ammonizione agli Italiani affinchè non isperino libertà da armi straniere. Il terzo, nel metro stesso del *Cinque Maggio,* accompagna, musica d'ineffabile soavità, l'agonia d'Ermengarda, ricordando le gioie e i dolori di quella vita e invocando l'eterno riposo e la pace d'una tomba rispettata, a lei, che innocente figlia degli oppressori, muore « vittima espiatrice delle colpe de' suoi ».

Difetti.

Ciò che scarseggia nelle tragedie dello scrittore milanese, è l'intima forza drammatica, quel movimento rapido dell'a-

zione che scaturendo da un contrasto d'affetti gagliardi incatena l'attenzione degli spettatori. Nel *Carmagnola* il poeta ha bensí inteso di rappresentare il conflitto tra un animo forte, elevato, desideroso di grandi imprese, e le istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, perfide; ma codesto conflitto non si manifesta nettamente nell'azione, e là dove appare piú chiaramente delineato, cioè in Marco, uno dei personaggi che nella storia non hanno riscontro, rimane inattivo. Nell'*Adelchi* la guerra fra i Longobardi e i Franchi non ci può interessare gran fatto. Assai piú c'interessano i contrasti psicologici, come quello tra la nobile idealità di giustizia, di mitezza e di bontà, che Adelchi vagheggia in suo cuore, e le barbare costumanze cui si piega, e quello che agita la coscienza d'Ermengarda, fra l'amore sempre rinascente di Carlo e l'amore divino.

Ma siffatti contrasti, descritti in ammirevoli soliloqui o dialoghi, non entrano nell'azione; talché Marco, Adelchi, Ermengarda sono nobilissime figure liriche, nelle quali il poeta ha trasfuso le sue idealità morali e religiose, non personaggi drammatici. Per questo appunto le due tragedie mal s'adattano alla rappresentazione teatrale. Nocque al Manzoni il timore di guastare la storia con invenzioni fantastiche; mentre d'altro canto un certo ossequio della tradizione classica e la sua stessa temperanza d'artista gli scemarono il coraggio di osare nella pratica tutto ciò che la nuova teoria consentiva.

Opere minori in prosa.

12. L'*Adelchi* e la *Pentecoste,* compiuti nel '22, sono le ultime opere di poesia che del Manzoni ci restino. Una terza tragedia, lo *Spartaco,* non andò oltre lo schema; il disegno degli *Inni sacri* non fu proseguito se non in un frammento dell'*Ognissanti,* che ci lascia il desiderio del tutto. A richiesta altrui o per una fuggevole ispirazione alcune composizioncelle in versi uscirono ancora da quella penna: l'epigramma d'iperbolica lode al Monti (1828), le strofe non belle, *Per una prima Comunione* (1822), i soavissimi distici latini *Volucres* (1868) e poc'altro. Il giovanile amore per la poesia si venne a poco a poco intepidendo, e meglio adatta ai canoni e agli intenti della sua arte, sempre piú devota al vero, al semplice, al naturale, parve al Manzoni la prosa.

Già nell'aprile del 1821 aveva posto mano al suo capolavoro, che pubblicato primamente nel 1827, seguitò a limare con cura assidua e paziente, finché non n'ebbe compiuta l'edizione definitiva nel 1842. E l'arte, meditata, notomizzata, discussa nei soggetti, nei mezzi, nei fini, condusse quella mente vigorosa a ravvalorare piú e piú nel continuo esercizio le sue innate proprietà ragionatrici. Le quali brillano nelle numerose opere critiche, di filosofia, d'estetica, di storia e di linguistica.

Opere di filosofia.

Già nel 1819 per confutare un giudizio dello storico ginevrino Sismondo Sismondi intorno all'educazione e allo spirito religioso degli Italiani, il Manzoni aveva pubblicato la prima parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, modello d'analisi acuta e d'urbana polemica, dettato con larga conoscenza dei filosofi cattolici e con sincero calore di convinzione. Nel 1855 ristampò quella prima parte, corretta e come un tutto a sé; la seconda lasciò in frammenti, quantunque a compirla lo esortasse il piú venerato de' suoi amici, Antonio Rosmini.

Tra il grande filosofo roveretano (1797-1855), che contrapponendo la sua dottrina idealistica al sensismo francese del secolo XVIII e stabilendo, emulo del Kant, nuove basi alla critica della conoscenza, segnò nel *Nuovo saggio sulle origini delle idee* (1829-30) il principio d'un'éra novella nella storia della filosofia italiana, e il grande artista milanese, che professava le dottrine rosminiane, l'amicizia cominciò nella primavera del 1826 e durò affettuosa e nobilissima sino alla morte del primo. La resero sempre piú intima il reciproco carteggio e le intellettuali conversazioni a Milano e nelle ville di Lesa e di Stresa sul Lago Maggiore; e il Manzoni n'ebbe stimolo a seguitare con ardore crescente gli studi filosofici, di cui lasciò tracce preziose, ricamando di postille i margini di molti libri spettanti a codesta materia. Verso il '50 egli attendeva a comporre alcuni dialoghi filosofici, consigliere e quasi cooperatore l'amico; ma non condusse a termine se non quello *Dell'Invenzione* (1850), dove con dialettica stringente e in istile signorilmente arguto viene applicando all'invenzione artistica la teoria rosminiana delle idee innate.

13. Quanto studio egli ponesse nelle questioni estetiche e con quale dottrina ed acume praticasse la critica storica, abbiamo veduto poc'anzi in sul proposito delle tragedie e vedremo ancora nel parlare del romanzo. Qui occorre ricordare la lettera *Sul Romanticismo* al marchese Cesare D'Azeglio, che scritta nel 1823 e pubblicata abusivamente nel 1846, fu licenziata dall'autore alla stampa con molte correzioni solo nel 1871, e il *Saggio comparativo* su *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, cominciato intorno al 1860 e rimasto frammentario. d'estetica e di storia

Nella lettera il Manzoni espone esatto, nitido, perspicuo, com'è suo costume, la dottrina fondamentale della nuova scuola, distinguendo in essa due parti, la negativa e la positiva (vedi pag. 259) e garbatamente riprendendo coloro che per romanticismo intendevano « non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune ». Del *Saggio comparativo* andarono a stampa dopo la morte dell'autore solo l'introduzione e il piú lungo frammento, dove il Manzoni tratta della Rivoluzione francese, e movendo piuttosto da un concetto morale che dalla considerazione delle necessità storiche, la giudica un eccesso inutilmente dannoso alla nazione e all'Europa. Altro giudizio avrebbe portato della Rivoluzione italiana, che gli pareva rivendicazione giusta e legittima non solo nel fine ma anche nei mezzi.

14. Un argomento di cui il pensatore lombardo si occupò con particolare amore fino a' suoi ultimi anni, era quello della lingua. Vi fu condotto dalle difficoltà e dai quesiti che gli s'affacciarono mentre scriveva i *Promessi Sposi*; anzi in un certo momento (1824) ebbe l'idea di trattarne nell'*Introduzione* al romanzo. Piú tardi l'idea risorse indipendente, e già nel 1831 egli era intorno ad un'opera *Della lingua italiana*, dove si proponeva « di mostrare che non c'è altra lingua italiana che la lingua toscana ». Quantunque vi attendesse per alcuni anni con lena, e molti materiali venisse per essa apprestando, pure la lasciò incompiuta e inedita, anche perché ebbe occasione di esporre pubblicamente i suoi concetti su quella materia in altre piú brevi, ma succose e intorno alla lingua.

scritture: la lettera *Sulla lingua italiana* a Giacinto Carena, autore d'un *Prontuario di Vocaboli attinenti a parecchie arti*, ecc. (1845); la relazione *Dell' unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, che il Manzoni, come presidente della Commissione nominata apposta, inviò al ministro Emilio Broglio il 19 febbraio 1868; due lettere a Ruggero Bonghi, l'una *Intorno al libro « De vulgari eloquio » di Dante* e l'altra *Intorno al Vocabolario* (1868), e l'*Appendice alla Relazione* pubblicata a Milano nel 1869.

In codeste scritture il Manzoni, con gran copia d'argomenti storici e logici e con rigore fin troppo severo di deduzioni, sostenne la dottrina che a grado a grado s'era venuta maturando nella sua mente sino ad assumere una forma chiara e nettamente determinata: doversi gli scrittori attenere all'uso odierno dei Fiorentini colti. Egli dimostrava come la lingua cosiddetta italiana non possedesse le qualità essenziali d'una lingua intera, cioè sufficiente e adeguata a tutti i bisogni della nomenclatura materiale e morale nella società che la parla, mentre le possedevano i dialetti, rispettivamente per ciascuna città; e ne deduceva, arrecando anche l'esempio del latino e del francese, la necessità d'estendere a tutta la nazione l'uso d'un unico dialetto, il quale doveva essere il fiorentino, sia perché già da antico gli Italiani colti se l'erano in parte appropriato e sia perché « in esso soltanto si trovava unito a ciò ch'era comune in tutta Italia, ciò che occorreva a dare il natural complemento all'incompleta lingua della nazione ».

La dottrina manzoniana, sintesi organica e gagliardamente originale di idee messe fuori via via fin dal secolo XVI, fece scaturire, quando fu pubblicata la *Relazione*, un diluvio di scritti di piú o men sincera approvazione e d'opposizione piú o meno aperta, piú o men ragionevole e ragionata. E invero alcune delle censure erano giuste, perché il Manzoni aveva quasi trascurato l'efficacia che nella formazione delle lingue scritte ha l'opera e la tradizione letteraria, e quindi fatto troppo piccola parte a quell'uso degli scrittori, che sei secoli di letteratura avevano creato accanto all' uso dei parlanti (vedi vol. I, p. 32 sg.). In ogni modo egli ebbe il merito di ri-

condurre la lingua alle sue pure sorgenti, spazzando via una quantità di pregiudizi e d'errori. E come nella pratica il Manzoni per lo più corresse, con felice inconseguenza, le esagerazioni del suo sistema, così questo è venuto a poco a poco liberandosi da ciò che aveva d'eccessivo, e ormai può dirsi sia entrato nella coscienza di tutti gli scrittori.

La vita del Manzoni dal 1810 alla morte.

15. Dal 1810 il Manzoni fermò sua stanza a Milano e condusse vita ritirata e modesta, parte nella casa di città e parte nella vicina sua villa di Brusuglio, dove si dilettava d'attendere alle opere campestri. Di rado fece lunghi soggiorni altrove o viaggi lontani. Tra il 1819 e il '20 fu a Parigi per circa dieci mesi; nel 1827 per due a Firenze; nel 1848, dopo il ritorno degli Austriaci, si trasferì a Lesa e vi rimase un paio d'anni, tornandovi poi di frequente; nel 1856 rivide la Toscana. In casa gli crebbe intorno numerosa la figliolanza, educata a gentilezza di sensi e di modi e all'esercizio delle virtù cristiane da lui e dalla buona Enrichetta. Ma gravi lutti gli amareggiarono le gioie familiari: nel 1833 perdette la moglie, l'anno dopo la primogenita Giulia, sposa a Massimo d'Azeglio, e poi altri cinque degli otto figliuoli che usciron d'infanzia. Nel '41 gli morì la madre, e nel '61 la seconda moglie Teresa Borri Stampa. Anche gli amici de' suoi anni migliori, gli assidui delle conversazioni serali rallegrate dalle urbane arguzie di don Alessandro, sparirono ad uno ad uno: Ermes Visconti, il Torti, il Grossi, il Rosmini. A lui era dolce conforto la fede.

Le sue opere correvano l'Europa ammirate e tradotte nelle principali lingue, auspici il Fauriel e il Goethe; ed egli serbava una modestia che poté perfino parere affettata, mentre era profondamente sincera. Ricusò le onorificenze offertegli da parecchi principi, e solo le accettò da colui che reputava legittimo sovrano d'Italia e primo autore del risorgimento della patria, da Vittorio Emanuele II, che gli concesse anche un'annua pensione. Creato senatore, partecipò alla memoranda seduta (1861) in cui fu proclamato il Regno d'Italia, e tre anni dopo votò il trasferimento della capitale a Firenze, che fu un passo verso Roma. Nella sua fiorente vecchiaia godette di quella gloria che solo agli estinti suol essere con-

cessa, e quando la morte lo colse quasi nonagenario ai 22 di maggio nel 1873, fu pianto da tutta Italia e onorato di solenni funerali. La memoria dell'amico ispirò al genio di Giuseppe Verdi la celebre messa, che fu eseguita nel primo anniversario della morte. Nel decimo, Milano eresse un monumento al suo grande cittadino.

La mente del Manzoni.

16. Il Manzoni fu uno degli spiriti piú sani, piú completi, meglio equilibrati che la storia ricordi. Acuta e vigorosa era in lui la facoltà del ragionare; vivo, delicato e variamente eccitabile il sentimento; agile e feconda la fantasia. Un senso squisito della misura, unito all'abito del ponderare e rimuginare ogni pensiero e ad una ragionevole diffidenza verso le astrattezze teoriche, soleva moderare la tendenza logica di quella mente, per la quale la serrata concatenazione, la chiarezza e la precisione delle idee erano un imperioso bisogno. La ragione poi dava regola al sentimento senza soffocarlo e infrenava la fantasia senza tarparle le ali. Nell'età piú avanzata però essa prese il sopravvento e il Manzoni non seppe guardarsi sempre dalle sottigliezze e dalle esagerazioni sistematiche. Ma nella florida maturità tutte le attività psichiche si temperavano a vicenda in un mirabile accordo, donde vengono all'ingegno e all'opera di questo grande romantico i caratteri della classicità. Tale accordo si riflette nel capolavoro per cui il Manzoni entra in ischiera coi massimi scrittori della nostra letteratura.

Genesi dei *Promessi Sposi.*

17. Grande era anche in Italia negli anni intorno al 1820 la voga dei romanzi storici di Gualtiero Scott, nuova forma letteraria, che felicemente attuando le dottrine del romanticismo, appagava i gusti del pubblico assai meglio dei vecchi romanzi educativi e passionali. Da quegli esempi, dalla storia di Milano del Ripamonti e da certa grida del 1627 — quella che il dottor Azzeccagarbugli mostra a Renzo — venne al Manzoni l'idea dei *Promessi Sposi.*

La prima minuta e la prima edizione.

Dotte e pazienti indagini storiche e severe riflessioni estetiche e morali alimentarono e ressero l'ispirazione geniale, che a sua volta soffocava e appianava in un impeto di sublime incoscienza gli scrupoli e le dubbiezze del critico. In circa due anni non continui (24 aprile 1821-17 settembre 1823)

il romanzo fu condotto a termine. S'intitolava *Fermo e Lucia* da quelli ch'erano allora i nomi dei protagonisti; vi abbondavano e vi si estendevano, assai piú che non accada nella dettatura definitiva, le digressioni storiche e morali; altrimenti v'era disposta la materia del racconto; le turpitudini di Gertrude e d'Egisto erano narrate largamente, anziché lasciate intendere in una frase potente e in discrete allusioni; la figura e la storia del Conte del Sagrato erano diverse da quelle di colui che poi ne prese il posto, l'Innominato; e molte altre parti dell'opera si presentavano in altro assetto, anche sostanziale, da quello che a tutti è noto.

Finita la prima minuta, il Manzoni, guidato dal suo fine senso dell'equilibrio e della misura e consigliato anche dall'amico Ermes Visconti, vi fece tagli e mutamenti numerosi e profondi, che valsero a temperare l'abuso della storia e delle riflessioni storiche, ad attenuare l'asprezza di certi giudizi morali od estetici, a rendere piú agile lo svolgersi della tela. Gli elementi intellettualistici che turbavano e spesso ingombravano la rappresentazione artistica, vi si trasfusero compiutamente, assorbiti ed espressi in maniera stupenda dalla fantasia del poeta. Cosí egli poté presentare alla censura — che la approvò ai 3 di luglio del 1824 — una copia del romanzo *Gli sposi promessi* non diversa dalla prima edizione se non per i ritocchi di forma introdotti sulle prove di stampa. Il libro fu pubblicato nel giugno del 1827, in tre tomi, colla data 1825-27 e col titolo glorioso *I Promessi Sposi.*

Ma l'autore non ne era contento, perché nella lingua ravvisava « un non so che di screziato, di appezzato, di cangiante », e non trovava nel libro quell'andamento naturale cui aveva mirato. Gli è che quando lo scriveva, non era ancor giunto alla precisa idea dell'uso moderno parlato fiorentino, e la lingua era andato a pescarla nei libri, spesso usando, rifatte toscanamente, voci o locuzioni del suo dialetto che il vocabolario italiano nella sua variegata compagine gli giustificava. Perciò non andò molto che risolse di correggere tutto il libro « per mettere quel povero testo nella lingua viva di Firenze ». Alla quale risciacquatura in Arno dei suoi cenci, come il Manzoni diceva con arguta modestia, molto gli gio-

varono e il suo soggiorno nella città di Dante (1827) e i consigli e gli aiuti d'amici letterati e la paziente cooperazione della fiorentina Emilia Luti, istitutrice delle sue figliuole.

L'edizione definitiva.

Frutto della revisione lunga, oculata, minuziosa fu una nuova edizione del romanzo, che si pubblicò, a dispense e adorna di disegni illustrativi, dal 1840 al 1842 a Milano. Poche e tenui le modificazioni sostanziali; alquante piú quelle determinate da ragioni logiche o psicologiche; continue le correzioni di lingua, che resero l'espressione piú propria, più agile, piú viva, piú naturale, liberandola dagli arcaismi e dalle frasi o lambiccate o strane o sconvenienti. Nel mutare, di rado il Manzoni cadde nell'affettazione fiorentinesca; che anzi il suo buon senso e il suo gusto squisito lo salvarono dai pericoli del sistema, inducendolo a preferire bene spesso l'uso letterario « a certi vezzi della conversazione colta fiorentina ». Ond'è che la seconda edizione, nella quale appunto sogliamo ammirare il romanzo, fu un miglioramento notevolissimo della prima.

Elementi costitutivi del romanzo.

18. Il racconto su cui il romanzo s'impernia, è fantastico. Due poveri giovani del contado di Lecco, Lucia Mondella e Lorenzo Tramaglino, promessi sposi, sono costretti a lasciar il villaggio natio e a separarsi per sfuggire alle persecuzioni d'un signorotto, don Rodrigo, che vorrebbe rapire la fanciulla. La malvagità degli uomini, la tristizia dei tempi, le pubbliche calamità preparano loro mille dolorose vicende, attraverso alle quali arrivano infine a ricongiungersi e ad essere marito e moglie.

Ma la tenue favola, suggerita essa stessa da alcune parole della grida suddetta, che parla di matrimoni imposti e contrastati, di preti impediti nell'adempimento dei loro doveri o forzati a far cose che non li toccano, si svolge tutta (dal novembre del 1628 agli ultimi mesi del '30) per fatti e in condizioni che o sono perfettamente conformi alla storia o dalla storia direttamente derivano. Nelle prepotenze e nelle trame malvage liberamente esercitate da don Rodrigo; nella timida sommissione del curato don Abbondio, che per le ingiunzioni del signorotto ricusa di fare il matrimonio; nel consulto chiesto invano da Renzo al dottor Azzeccagarbugli,

pronto a cercar cavilli in favore dei colpevoli, ma non a far valere la forza delle leggi per i deboli oppressi; nel tradimento scellerato di suor Gertrude, che dal suo convento di Monza dà mano ai cupi disegni di don Rodrigo, facendo cadere Lucia, affidatasi a lei, nelle mani dell' Innominato; nelle opere di magnanima carità del padre Cristoforo, protettore dei due poveri giovani ed eroico consolatore degli appestati nel Lazzaretto di Milano; in tutte queste e in molte altre azioni fantastiche, è raffigurato con precisione di particolari, con finezza d'analisi, con efficacia impareggiabile lo stato della Lombardia durante la dominazione spagnuola: la feudalità spadroneggiante nelle campagne in onta al governo inetto o non disposto a frenarla, il basso clero impari al suo ufficio, la legislazione tremenda di minacce, ma inane contro i potenti, la corruzione dominante nei conventi femminili per le monacazioni forzate, l'opera benefica di certi ordini religiosi. Troppo tenue fondamento a tutto l'edificio può parere la scommessa fra don Rodrigo e il cugino conte Attilio, per la quale il primo tanto s'arrovella ad aver Lucia in suo potere; ed è invece pennellata sapiente, a colorire l'età boriosa e schiava d'uno stupido punto d'onore.

Storici sono alcuni personaggi che all'azione direttamente partecipano: oltre al cardinale Federico Borromeo, l'Innominato, in cui forse vive, immortalato dall'arte, Bernardino Visconti; suor Gertrude, che fu Virginia de Leyva, e in qualche tratto, il padre Cristoforo. Storici alcuni fatti d'importanza essenziale: la sommossa milanese dell'11 novembre 1628, in cui Renzo s'immischia a fin di bene e gliene incoglie male, sí che deve fuggire dal ducato; la conversione dell'Innominato, il passaggio dell'esercito imperiale, la pestilenza; fatti che cooperano a determinare lo scioglimento del nodo.

Tuttoché inventata, l'azione principale è dunque profondamente immersa nella storia, dalla quale trae l'origine e il movimento. L'accaduto e il fantastico si fondono insieme armonicamente, perché l'accaduto stimola la fantasía dello scrittore e ne è artisticamente elaborato, mentre il fantastico riceve norma da una conoscenza piena ed esatta della storia. Cosí tutto assume le forme della creazione artistica e le pa-

gine del libro, senz' essere storia, dànno perfetta l'impressione della storia. A che conferisce anche l'invenzione non nuova, ma dal Manzoni usata con arte e finezza novissime, dell'*Anonimo* contemporaneo, la cui narrazione egli immagina di avere scoperto e di venir rifacendo. A sí geniale elaborazione artistica della storia, la letteratura nostra non offre riscontro se non nella *Divina Commedia.*

Il significato morale del romanzo.

19. Come la realtà storica e la finzione, cosí il reale e l'ideale si congiungono nei *Promessi Sposi* in bella e coerente unità. Nelle tragedie l'idealità etico-religiosa dell'autore, rappresentata da Marco, da Adelchi, da Ermengarda, rimane estranea all' azione; il fatto storico che in questa è riprodotto, quasi la respinge lungi da sé. Nel romanzo invece l'azione si risolve in una drammatica lotta fra l'idealità e la realtà, donde esce vittoriosa la prima in virtú della sua forza morale e per l' aiuto della Provvidenza divina. Né l'ideale è un concetto astratto, personale e moderno, che dalla mente dell'autore scenda ad incarnarsi in alcune figure; anzi il Manzoni lo cerca in quella realtà storica di cui ha sí profonda e piena nozione, e lo trova, sopravvissuto ad altri tempi in tempi d' ipocrisia, di corruzione, di violenza, nel candore ingenuo del popolo campagnuolo e nella virtú d'alcuni individui privilegiati, quali sono il padre Cristoforo e il cardinal Borromeo; lo trova, inerte ma capace di ridestarsi al tocco di commozioni straordinarie, nella timidezza di don Abbondio e nella brutalità dell'Innominato.

Nei colloqui di fra Cristoforo col fratello di colui ch'egli ha ucciso (quest'omicidio appunto determina la sua vocazione) e con don Rodrigo, e nei colloqui del cardinale con l'Innominato e con don Abbondio, splende tutta la luce dell'ideale e si manifesta in atto la superiorità morale di questo sulla realtà corrotta del secolo. Viene ultimo il gran quadro della peste, dove fra il terrore delle popolazioni e l'imprevidenza e il disordine del governo straniero spicca con stupendo rilievo la schiera dei cappuccini, apostoli e martiri della carità, e domina la figura di Dio, invisibile ma sempre presente nell'esercizio della tremenda giustizia. Cosí dall'azione stessa germoglia quell'ammaestramento di virtú, d'amore e di fiducia

in Dio, di morale cristiana e cattolica, che il Manzoni mette via via in evidenza e che è uno degli intenti del libro. Quivi alita uno spirito veramente evangelico, che ti conforta e rinfranca, anche se tu non convenga nelle idee religiose collo scrittore. Non la fede contemplativa degli asceti o le snervanti trascendenze del misticismo, sí la fede coraggiosa, la carità attiva e un sentimento di sana e ben intesa democrazia formano l'idealità che il grande scrittore vagheggia ed insegna.

L'arte del Manzoni.

20. Quantunque lo scrupoloso rispetto della verità dia ai *Promessi Sposi* il valore d'una ricostruzione storica stupenda della vita lombarda nel secolo XVII, e i sentimenti cristiani vengano ad essere quasi l'anima del libro, tuttavia è certo che l'intento precipuo del Manzoni fu di dare alla letteratura nostra un'opera d'arte. E artista sommo egli riuscí cosí nella struttura generale del romanzo, come nella figurazione dei personaggi, nella composizione delle scene e nello stile.

Il romanzo viene di per sé a dividersi in due parti. La prima (capp. I-XXI) culmina nella fuga di Renzo condannato in contumacia, nell'allontanamento del padre Cristoforo dal suo convento di Pescarenico, nel ratto di Lucia e nel voto di perpetua verginità, che ella, caduta nelle unghie dell'Innominato, fa alla Madonna, se la salvi da quel pericolo. Alla prima parte si collega saldamente la seconda, dove i nodi che in quella si sono avviluppati, trovano il loro scioglimento. L'Innominato, convertitosi, libera Lucia; e la pestilenza rende possibile, nel generale scompiglio, il ritorno di Renzo; fa morire don Rodrigo e offre occasione al padre Cristoforo di domandare e ottenere d'essere richiamato a Milano, dove egli scioglie dal voto Lucia. — Con logica perfetta i casi si succedono e s'incrociano; con bell'arte i vari fili s'intrecciano a formare la mirabile tela; e i trapassi dall'uno all'altro sono naturali e accortamente preparati. Né la gagliarda unità logica del libro può dirsi scossa da qualche troppo lunga digressione, che turba l'equilibrio della composizione, o dallo scarso rilievo che per iscrupoli morali il Manzoni diede alla scommessa tra don Rodrigo e il conte Attilio e alla relazione di Gertrude con Egidio.

I caratteri dei personaggi.

Come creatore di caratteri, il Manzoni è tra i più felici e fecondi, non pur della nostra, ma di tutte le letterature. Don Rodrigo, malvagio per boria o per ostentazione di potere; l'Innominato, tempra indomita e generosa, traviata dalla tristizia dei tempi e ravviata da una subita commozione che ridesta in lui le buone energie sopite; don Abbondio, natura onesta e pacifica, comicamente signoreggiata dalla paura; fra Cristoforo, la cui vita di carità, d'amore, d'umiltà è una lunga espiazione dell'omicidio commesso, una vittoria della volontà sull'indole focosa; il cardinal Borromeo, sapiente idealizzazione della nobile figura storica; Lucia, ingenua nella sua fede, soavemente pudica nel suo amore; Renzo, operaio d'ingegno rozzo ma pronto, comico talvolta nella sua semplicità e inesperienza, sono personaggi vivi e veri nella naturalezza dei loro esteriori atteggiamenti e nella bella complessità della loro vita intima.

Intorno, è una schiera di figure minori, come Agnese, la madre di Lucia; Perpetua, la serva del curato; il Griso, capo dei bravi di don Rodrigo; don Ferrante e donna Prassede, ospiti e benefattori di Lucia; padre Felice, il direttore del Lazzaretto; e di macchiette disegnate con tocchi rapidi e vigorosi, come fra Galdino, Tonio, il vetturale che conduce a Monza le donne, l'oste della Luna Piena e va dicendo. Profondo scrutatore d'anime, il Manzoni colorisce con stupenda finezza il ritratto morale de' suoi personaggi e riesce a tale efficacia di rappresentazione, che questi ci rimangono fitti nella mente come se con loro avessimo avuto lunga consuetudine.

Il sano realismo e la finezza potente dell'arte manzoniana s'ammirano anche nelle descrizioni dei luoghi, dei fenomeni naturali, delle svariatissime scene. Descrittore esatto, colorito, generalmente sobrio e oggettivo, il grande Lombardo sa rendere non pure l'immagine materiale ma l'impressione delle cose; nei dialoghi ha una vivezza e una spontaneità incantevoli; dove più persone s'aggruppano, distribuisce con accortezza luci e ombre e dà bel rilievo al contrasto dei caratteri; nei grandi quadri della sommossa e della pestilenza non solo ritrae con mano maestra gli esterni trambusti, ma

ne svela lo spirito, interpretando acutamente la psicologia della folla.

21. Dai canoni artistici, dalle dottrine morali e in parte dalla sua indole stessa pacata e serena, il Manzoni fu portato ad astenersi da quanto fosse troppo romanzesco, o violento, od empio; pure il suo racconto è sí vario da tener sempre desta la curiosità, ed è di tal tempra che il lettore ne rimane sedotto e incatenato. Indicibile il garbo della narrazione; la nota fondamentale è melanconica per la tristezza dei casi e per certa sfiducia dell'autore verso la natura, le leggi e le istituzioni umane (è un soffio di pessimismo cristiano); ma la vena del comico scorre abbondante, specialmente grazie a quel gustosissimo don Abbondio e alla piú gran parte delle figure minori; sí che il serio s'alterna al faceto e l'uno all'altro si mescola in un impasto di stupenda verità. Il comico.

Tra le maggiori attrattive del romanzo è pure quel fare signorilmente arguto che s'insinua in tutta la narrazione, quella bonaria ironia che rileva le piú riposte contradizioni dell'anima umana e che riesce spesso a un umorismo finissimo. Magnifico esempio di codesto atteggiamento psicologico è la descrizione della biblioteca di Don Ferrante, dove il severo giudizio dello scrittore intorno alla vana scienza, alla rancida e farraginosa cultura, alla grettezza intellettuale di quel « letterato » secentista, si tempera in quell'intimo sorriso doloroso che contraddistingue appunto l'umorismo. In generale, è una gioia per chi legge i *Promessi Sposi* il sentirsi quasi di continuo o contatto collo spirito sagace e, sotto le apparenze più modeste, profondo dello scrittore. L'ironia e l'umorismo.

Dalla nitidezza dei concetti, analizzati e determinati nella loro struttura e in ogni singolo particolare, nasce la perspicuità e la composizione perfetta dello stile. La Francia fu maestra al Manzoni di piacevole scorrevolezza; ma lo studio dei Latini e dei nostri scrittori del Tre e del Cinquecento e più ancora le qualità del suo ingegno incline al ragionare logico e serrato, lo tennero lontano dallo sminuzzamento dei periodi e da quell'andatura a balzelloni che è propria dei franceseggianti del secolo XVIII. Egli crea uno stile moderno e insieme schiettamente italiano, facile, espressivo, Lo stile

« pieghevole ad ogni atteggiamento del pensiero, a ogni variar di cose, di personaggi, di obietti ». Tali pregi sono già, piú o meno rilevati, nella prima edizione del romanzo, ma brillano con tutto il loro fascino nella seconda, dove la lingua, ch'è infine la materia in cui lo stile s'estrinseca, meglio s'accorda all'intenzione dell'arte.

Il discorso *Del romanzo storico.*

22. Già nei *Promessi Sposi* lo storico aveva talvolta preso la mano al romanziere; nella descrizione della peste, per esempio, dove la storia, diligentemente indagata, non si veste delle forme dell'invenzione artistica, come invece accade nella descrizione della rivolta per la carestia. Lo spirito critico aveva minacciato di rompere la bella unità estetica che la ispirazione geniale creava a dispetto d'ogni teoria. Ma ad opera compiuta le tendenze critiche presero il sopravvento e — curioso a dirsi — l'autore dei *Promessi Sposi*, in una scrittura, *Del romanzo storico*, cominciata nel 1828, ma non data in luce prima del 1845, prese a combattere come incapace di vera unità organica ogni componimento misto di storia e d'invenzione e quindi condannò il genere cui spetta il suo capolavoro e il capolavoro stesso. In codesta scrittura sono al solito mirabili il rigore logico e la coerenza dell'argomentazione; ma falsa è la base del ragionamento, perché il Manzoni parte dal presupposto che il romanzo storico e i componimenti congeneri richiedano l'assenso storico e il poetico insieme, laddove basta ad essi, come ad opere di fantasia, l'assenso poetico.

La *Storia della Colonna infame.*

Non ostante quella serrata requisitoria, il Manzoni seguitò, come sappiamo, ad accarezzare il suo libro, che amava come un figliuolo prediletto; ma non pensò piú a scriver romanzi, come molti contemporanei auguravano. Fu un'opera di critica storica quella che a mantenere la promessa fatta in sulla fine del XXXII capitolo dei *Promessi Sposi*, diede fuori insieme colla seconda edizione di questi; la *Storia della Colonna infame.* Si tratta d'un vero processo, diligente, acuto, perfino cavilloso contro i giudici che condannarono a supplizi atrocissimi i cosiddetti untori del 1630, decretando l'erezione della colonna nel luogo dove sorgeva la casa, demolita, d'uno di essi. Ma il Manzoni stesso è a sua volta giudice troppo

severo, in quanto che non tiene nel debito conto le condizioni spirituali dei tempi.

23. I *Promessi Sposi*, appena pubblicati, diedero luogo a vivaci discussioni intorno al nuovo genere letterario, al valore del libro, allo stile, alla lingua. Non mancarono i censori; ma l'ammirazione prevalse a gran pezza, sí che quegli stessi che riprovavano il genere, facevano un'eccezione per l'opera insigne. Ad alcuni, giudici del resto benevoli, essa parve « inferiore alla necessità dei tempi e alle aspirazioni italiane », per quello spirito di rassegnata fiducia nella giustizia divina, che tutta la informa e che ne è la morale. Ma altri, assai piú giustamente, intesero subito l'alto valore, anche civile e patriottico d'un libro, che ispirato ad un senso di sana e ben intesa democrazia, affermava e dimostrava non una teorica uguaglianza degli uomini, ma il diritto e la potenza degli umili a sollevarsi al di sopra dei grandi sulle ali della virtú; d'un libro che metteva alla gogna gli obbrobri e le debolezze della dominazione straniera e in fondo predicava non l'inerzia, ma l'operosità assidua e coraggiosa in servigio d'alte idealità. « Oh, lasciatelo lodare », esclamava il Giordani; « gli impostori e gli oppressori se ne accorgeranno poi (ma tardi) che profonda testa, che potente leva è chi ha posto tanta cura in apparir semplice e quasi minchione ».

La fortuna dei *Promessi Sposi*.

Mentre i critici discutevano, il romanzo si diffondeva rapidamente in numerose edizioni e traduzioni; era messo in versi, ridotto a forma drammatica, alterato e continuato in altri racconti, profanato insomma e sconciato in mille guise; segno di grande popolarità. Il genere cui appartiene, salí tosto in gran voga, e dal 1827 fin verso la metà del secolo s'ebbe un'abbondante fioritura di romanzi storici, nei quali l'imitazione manzoniana si consertò talvolta all'imitazione dello Scott. Di alcuni dovremo dire piú innanzi.

Non nella sola letteratura narrativa fantastica, anzi in tutto l'andamento delle lettere nostre l'influenza del Manzoni fu grande, tale da poter essere soltanto paragonata a quella dell'Alighieri. Professando, perfino talora con eccessi di logica, le piú sane teorie del romanticismo e attuandole in un'opera d'arte degna di stare accanto alla *Commedia* e al *Furioso*,

L'efficacia dell'opera del Manzoni

egli mosse guerra fortunata a tutto ciò che di fittizio, di convenzionale, d'accademico era nell'arte nostra; con le sue scritture critiche e storiche, ma soprattutto coi *Promessi Sposi* diede all'Italia, dopo i tentativi malcerti del Barotti, dell'Algarotti, del Bettinelli, il tipo della prosa moderna, d'una prosa agile, sciolta, varia, senza lambiccature, senza affettazioni, senza rancidumi; insomma riuscí, come fu detto, assai bene, « con l'infinita potenza d'una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello d'Italia, l'antichissimo cancro della retorica ». E giova sempre tornare a lui, non per divenirne imitatori pedissequi, che sarebbe andar contro il pensiero di quel grande; ma per trarne lena e ispirazione a seguitare, secondo le esigenze dei tempi nuovi, per la via che egli ha segnato.

Bibliografia

G. Finzi, *Lezioni di storia della letteratura italiana,* vol. IV, P. I, Torino 1891. G. Mazzoni, *L'Ottocento,* capp. V, VI. A. Graf, *Foscolo, Manzoni e Leopardi,* Torino 1898. G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia,* Napoli 1905. G. Muoni, *Note per una poetica storica del romanticismo,* Milano 1906. J. Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830,* Parigi 1906. P. Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes,* Parigi 1910. — 2. G. Muoni, *Ludovico Di Breme e le prime polemiche intorno a madama di Staël ed al Romanticismo in Italia (1816),* Milano, 1902. La *Lettera semiseria,* colle *Opere di G. Berchet,* a cura di E. Bellorini, vol. II, Bari 1912, pp. 9-58, e a parte, con un'ottima introduzione di A. Galletti intorno alle dottrine romantiche, Lanciano 1913 *(Scrittori nostri).* — 3. A. Luzio, *G. Acerbi e la biblioteca italiana,* nel vol. *Studi e bozzetti di storia letteraria e politica,* vol. I, Milano 1910. E. Montanari, *Per la storia della Biblioteca italiana,* nella *Miscellanea di studi critici in onore di G. Mazzoni,* Firenze 1907, II, 361 sgg. C. Cantù, *Il Conciliatore e i carbonari,* Milano 1878. E. Clerici, *Il Conciliatore, periodico milanese,* Pisa 1903; cfr. anche E. Bellorini, nella *Nuova Antol.* del 1.° febbraio 1904 e nella miscellanea *Scritti varii in onore*

di R. Renier, Torino 1912, p. 289 sgg. — **5.** L. Robecchi, *Saggio d'una bibliografia della questione classico-romantica e intorno a C. Porta*, Milano 1867. A. Righetti, *Il Giornale Arcadico*, Roma 1911. — **6-23.** G. Mestica, *Manuale*, vol. II, P. I. D'Ancona Bacci, *Manuale*, vol. V e VI. A. Piumati, *La vita e le opere di A. Manzoni*, Torino 1886. P. Petrocchi, *Dell'opera di A. M. letterato e patriotta*, Milano 1876. L. Beltrami, *A. M.*, Milano 1898. A. Momigliano, *A. Manzoni: La vita*, Messina 1915 (*St. critica della letterat. ital.*, n.° 2). *Opere varie di A. M.*, Milano 1870. *Opere inedite o rare di A. M.*, pubbl. da R. Bonghi, Milano 1883-98, voll. 5, piú un volume, fuori della serie, che contiene il saggio non compiuto su *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione ital. del 1859*, Milano 1889. *Scritti postumi di A. M.*, pubbl. a cura di G. Sforza, vol. I, Milano 1900. *Epistolario di A. M.*, raccolto e annotato da G. Sforza, Milano 1882-83, voll. 2. *Lettere inedite* raccolte da E. Gnecchi, 2.ª ediz., Milano 1900. *Il carteggio fra A. M. e Antonio Rosmini* raccolto e ordinato da G. Bonola, Milano 1900. Una nuova edizione delle *Opere del M.*, si viene pubblicando a Milano da U. Hoepli e ne sono usciti finora quattro volumi: I *I Promessi Sposi* preceduti da uno studio di M. Scherillo *Sugli anni di noviziato poetico del M.* (1905); II *Brani inediti dei P. S.* per cura di G. Sforza (1905); III *Le tragedie, gl'Inni Sacri e le odi*, precede uno studio di M. Scherillo *Sul decennio dell'operosità poetica del M.* (1907); IV *Carteggio* a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Parte prima 1803-1821 (1912). Fra le edizioni commentate delle opere minori siano ricordate: *Poesie liriche* con note di A. Bertoldi, nuova ediz., Firenze, Sansoni 1907; *Liriche scelte* con interpretazione e giudizi di A. Momigliano, Città di Castello 1914; *La Parteneide e le Tragedie* con comm. di L. Venturi, Firenze 1892; *Prose minori, lettere*, ecc., con note di A. Bertoldi, nuova ediz., ivi 1907. — **6.** P. Petrocchi, *La prima giovinezza di A. M.*, Firenze 1898. — **7.** C. Giulio, *Il Manzoni e il Fauriel*, Torino 1918. F. D'Ovidio, *Il ritorno del M. alla fede cattolica*, nei *Nuovi studi manzoniani*, Milano 1908; cfr. anche un altro articolo del D'Ovidio, nella *Riv. d'Italia* del giugno 1909. A. Galletti, *Le idee morali di A. M. e le « Osservazioni sulla morale cattolica »*, nella rivista *Il Rinnovamento*, III, 1909. A. Pellizzari, *Studi manzoniani*, Napoli 1914, II, 469 sgg. Per altre recenti pubblicazioni sulla conversione del M., lo stesso, nella *Rass. bibliograf.*, XXII, 1914, p. 165 sgg. — **8-11.** F. De Sanctis, *Il mondo epico-lirico del M. La poetica del M.*, negli *Scritti vari ined. o rari* del De Sanctis pubbl. a cura di B. Croce, Napoli 1898, vol. I, pag. 5 sgg., e vedi anche p. 105 sgg. — **9.** A. De Rubertis, *Il « Cinque maggio » e la censura*, nel *Giorn. storico*, LXII, 1914. — **10-11.** Per le dottrine drammatiche e le tragedie del Manzoni, A. Galletti, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet*, nel vol. *Saggi e studi*, Bologna 1915. Per il *Carmagnola*, M. Barbi, *Di alcuni pregiudizi intorno al Carm. del M.*, nella *Miscellanea di studi storici in onore di G. Sforza*, Lucca 1915. Intorno all'azione dello Shakespeare e dello Schiller nella critica e nell'arte del Manzoni, S. A. Nulli,

Shakespeare in Italia, Milano 1918; L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia,* Milano 1913. Per la figura di Ermengarda, uno scritto del D'Ovidio nei *Nuovi studi manzoniani.* — **12.** A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica.* Studii introduttivi, note e appendice di A. Cojazzi, Torino 1910. — **13.** Sul Manzoni scrittore di storia, B. Croce, nella *Critica,* XIV, 1916, p. 247 sgg. — **14.** D'Ovidio, *Le correz. ai Prom. Sposi e la quest. della lingua,* 4.ª ediz., Napoli 1895. — **16-23.** A. Graf, *Il romanticismo del M.,* nel vol. citato. De Sanctis, *La materia dei Promessi Sposi. La forma dei P. S.,* nei citati *Scritti varî,* vol. I, pag. 47 sgg. A. Albertazzi, *Il Romanzo,* Milano, Vallardi, 1914, P. II, Capp. II e III. F. D'Ovidio e L. Sailer, *Discussioni Manzoniane,* Città di Castello 1886. F. Romani, *Ombre e corpi,* Città di Castello 1901. *I P. S. di A. M. raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840* con un commento storico, estetico e filologico di P. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1899-1902. *I P. S. di A. M.,* con note dichiarative, illustrazioni storiche e un discorso, a cura di P. Bellezza, Milano 1908. — **17.** L. Fassò, *Saggio di ricerche sulla fortuna di W. Scott in Italia,* negli *Atti* dell'Accad. di Torino, XLI, 1906. G. Agnoli, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott,* Piacenza 1906. Come già s'è detto, i *Brani inediti* della prima minuta dei *P. S.* formano il II vol. dell'ediz. Hoepliana delle *Opere* del M. Piú ricca della prima, è la seconda edizione di codesto volume, uscita pure nel 1905 in due parti, alla prima delle quali precede uno studio dello Sforza su *I primi romanzi storici in Italia e le minute autografe de' P. S.* Ora *Gli Sposi Promessi,* cioè la prima minuta del romanzo, sono stati pubblicati nella loro integrità da G. Lesca, Napoli 1916. Intorno ai *Brani* vedi: F. Romani, *La prima minuta dei P. S.,* nel *Marzocco,* XI, 1905, n. 5; R. Renier, *I P. S. in formazione,* nel vol. *Svaghi critici,* Bari 1910; D'Ovidio, *I Brani inediti,* nei *Nuovi studi manzoniani;* A. Pellizzari, *Studi manzoniani,* Napoli 1914, vol. I. Sulla pubblicazione integrale del Lesca è condotto invece il bello e acuto studio di A. Momigliano, *La trasformazione degli Sposi Promessi,* nel *Giorn. storico,* LXX, 1917. Per le diversità fra l'edizione del 1827 e quella del 1842, *I P. S. di A. M. nelle due ediz. del 1840 e del 1825* raffrontate fra loro da R. Folli, Milano 1888. D'Ovidio, *Le correzioni ai P. S.,* Napoli, 1895. — **20.** Sulla figura artistica e morale dell'Innominato, A. Pellizzari, *Studi manzoniani,* vol. II; A. Momigliano, *L'Innominato,* Genova 1913. — **23.** G. Sforza, *Le prime accoglienze ai P. S.,* studio premesso alla II Parte dei *Brani inediti* nella 2.ª edizione.

CAPITOLO XII

Giacomo Leopardi

1. Il Leopardi e gli avviamenti della letteratura a lui contemporanea. — 2. Infanzia e primi studi del Leopardi. — 3. Patimenti morali. — 4. Il Leopardi al servigio del libraio Stella. — 5. Gli ultimi anni e la morte. — 6. Il pessimismo del Leopardi. — 7. La cosiddetta conversione letteraria. — 8. Le prime poesie e le canzoni del 1818. — 9. Le liriche dolorose. — 10. L'arte nella lirica del Leopardi. — 11. Il Leopardi poeta satirico. — 12. Le *Operette morali* e i *Pensieri*. — 13. L'epistolario e lo *Zibaldone*.

Il Leopardi nella letteratura contemporanea.

1. A propagare nei poeti e nei lettori in sullo scorcio del secolo XVIII la vaghezza del melanconico e del tetro, conferí non soltanto la moda dell'imitazione straniera, ma anche un certo sincero senso doloroso della vita che venne allora insinuandosi nelle anime e poi acuendosi vieppiú. Lo abbiamo di già osservato nel Foscolo e in alcun altro scrittore (pagina 251); il Manzoni lo ebbe pure ben vivo, tuttoché soffuso di serena rassegnazione e confortato dalla fede; nei romantici nostri e d'Oltralpe quel senso doloroso è nota poco meno che generale, spesso anzi affettazione, maniera; ma piú imperioso, piú assiduo, piú straziante che in tutti gli altri è nel Leopardi, il piú grande poeta di quel sentimento che i Tedeschi dicono dolore mondiale.

Tra classicisti e romantici, il Leopardi sta da sé. I primi lo vantarono dei loro, e classico egli è veramente nella compostezza, nella sobrietà, nella limpidezza della sua arte, « nell'intima armonia del concetto col fantasma, della contenenza colla forma »; avverso ai romantici si professa in piú d'una occasione. Pure a questi assai piú che a quelli s'accosta per le disposizioni dell'animo suo: per la soggettività irrompente, per certa forma vaga e diffusa del sentimento, per il gusto

della malinconia, per il modo di concepire e sentir la natura, per il disdegno dell' imitazione e l' amore della naturalezza nell' arte. Elementi svariati di sostanza e di forma, antichi e moderni, classici e romantici, italiani e stranieri confluiscono nella sua mente e alimentano il suo pensiero, ricevendo l'impronta d'un'originalità nuova e gagliarda.

Infanzia e primi studi del Leopardi.

2. Giacomo Leopardi nacque a Recanati il 29 giugno del 1798 di famiglia cospicua per nobiltà e per censo e devota per lunga tradizione al governo della Chiesa. Suo padre, il conte Monaldo (1776-1847), uomo d' ingegno mediocre ma vivo e versatile, scrittore trasandato, ma non inefficace, d' opere svariatissime, un vero grafomane, era fieramente avverso alle idee di libertà, d' uguaglianza, di nazione, ligio ai vieti pregiudizi di casta, fervido cattolico, sinceramente e profondamente convinto della bontà e dell'infallibilità delle proprie opinioni. La sua prodigalità e le stolte speculazioni rovinarono il patrimonio avito, il cui risanamento fu opera di sua moglie, la marchesa Adelaide Antici (1778-1857). Austera, energica, risoluta, ella inaugurò in casa un severo regime d'economia e tenne tutti a sé sottomessi, dal marito ai figli, rimanendo sorda ai lamenti delle vittime di quel suo despotismo. Era un impasto di grettezza calcolatrice e di bigotto pietismo, un cuore gelido, inetto ad ogni tenerezza, ad ogni slancio, e fu causa non ultima dell'infelicità del suo grande figliuolo.

Negli anni dell'infanzia Giacomo crebbe vispo, allegro, un po' prepotente, partecipando ai chiassosi sollazzi di quell' età coi fratelli Carlo e Paolina, d'uno e due anni più giovani di lui. Apprese i primi rudimenti da precettori domestici, massime dal sacerdote marchigiano Sebastiano Sanchini, cui rimase affezionato tutta la vita; ma a dieci anni cominciò a fare da sé, aiutato e stimolato dalla ricca biblioteca che Monaldo veniva raccogliendo a grandi spese nel suo palazzo e che consacrò nel 1812 « filiis, amicis, civibus ». Mentre ancora faceva i latinucci per il Sanchini e spifferava nelle conversazioni di famiglia le cognizioncelle enciclopediche propinategli dal maestro, il meraviglioso giovinetto si sprofondò per suo conto negli studi con ardore sfrenato, perse-

verandovi per sette anni continui (1810-16). Passava le giornate curvo sui grandi *in folio* della biblioteca paterna e protraeva fino a tarda notte le veglie operose, inchiodato al tavolino da un'insaziabile avidità di dottrina, da un « grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria ».

Ma a tanta fatica intellettuale e fisica, interrotta solo dall'esercizio delle pratiche devote, la gracile complessione non resse. I germi che vi covavano, della rachitide e di mali nervosi, si svilupparono, e nel giovane diciassettenne cominciarono a manifestarsi i primi sintomi della terribile malattia — par bene si trattasse di neurastenia cerebro-spinale — che con alternative di miglioramenti e di gravi ricadute, con accompagnamento d'altri malanni lo torturò per tutta la breve sua vita. Non andò molto ch'egli dovette moderare la sua assiduità allo studio, anzi restringere l'occupazione a poche ore di lettura dei classici greci, latini e italiani. Ciò fu sul principio del 1817.

Patimenti morali.

3. Ai mali fisici s'aggiungeva il cruccio del pensiero, giacché quell'intelletto precocemente maturo, obbligato a tralasciare gli studi, non isvagato da nessuna distrazione, era tratto a meditare sulle sue condizioni, sui suoi ideali, sull'avvenire, e in codesto lavorio soffriva martirî ineffabili. Onde un' « ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia » limava e divorava il povero Giacomo, convinto ormai che la sua vita non potesse esser altro che infelicissima. In sì profondo abbattimento gli fu di qualche sollievo, nel settembre del 1818, una visita del Giordani, cui è gloria non piccola l'aver divinato e annunciato al mondo il genio del suo « adorabile Giacomino ».

Ingiustamente Monaldo incolpò più tardi lo scrittore emiliano del pervertimento de' suoi figliuoli; pur non è dubbio che quella visita rese piú acuto il desiderio, dianzi nato nel cuore di Giacomo, di lasciare il « natio borgo selvaggio », dove non aveva con chi scambiare due idee men che volgari, dove era considerato e compatito come un ragazzo saccentuzzo, dove vedeva consumarsi nella solitudine la sua brama « di farsi grande ed eterno coll'ingegno e collo studio », dove nella mancanza di qualsiasi diletto sentiva inci-

prignirsi le piaghe della sua anima. Ma il padre ricusava di fornirlo dei mezzi per vivere fuor di casa; probabilmente glielo vietava la taccagneria di Adelaide, e d'altra parte egli stesso temeva che lontano dalla sua tutela, il figliuolo finisse di sviarsi dietro alle massime aborrite della miscredenza e del liberalismo. Giacomo, afflitto dalla noia per l'impossibilità di studiare e stanco di quella vita da cappuccino, che al suo carattere ardente, al suo cuore estremamente sensitivo riusciva intollerabile, si risolse ad un partito disperato e nel luglio del 1819 — aveva toccato pur allora la maggiore età — tramò la fuga dal tetto paterno e da Recanati.

Il tentativo fu sventato, e più pesanti divennero le domestiche catene; ogni passo del giovane era spiato, la corrispondenza vigilata. Intanto in quel fatale 1819, una tremenda mutazione era avvenuta nel suo animo. Costretto da un'infermità d'occhi a rinunziare alla distrazione della lettura, cominciò a riflettere profondamente sopra le cose e sentí intorno a sé un gran vuoto, uno sterminato deserto. Prima, le sue sventure gli davano l'ardore della disperazione, e nell'accesa fantasia egli immaginava che impedissero a lui la felicità di cui gli altri godessero; l'entusiasmo era il compagno e l'elemento della sua vita; i diletti del cuore e la contemplazione della bellezza gli destavano palpiti di passione. Dopo, caduta la speranza, dileguatosi l'entusiasmo, sentí l'infelicità certa del mondo, la vanità di tutte le cose. E rimase stordito, coll'anima assiderata e abbrividita, in un'indolenza terribile, che lo rendeva incapace anche del dolore e lo faceva perfino sorridere delle sue miserie. Giovane poco piú che ventenne, si sentiva moralmente vecchio, anzi decrepito. Tale fu d'allora in poi lo stato prevalente nello spirito del Leopardi. Talvolta i moti del cuore si ridestavano; rifioriva la speranza; si risvegliavano le illusioni della prima età; ma erano raggi di luce piú o meno fuggevoli, nella notte sempre piú nera di quell'anima infelicissima.

Il Leopardi a Roma.

4. Finalmente Monaldo, cedendo alle sollecitazioni dei parenti, permise che il suo primogenito andasse a passare alcuni mesi (novembre 1822 - aprile 1823) a Roma, in casa

dello zio Carlo Antici. Ahimè! Giacomo aveva in sé stesso il tarlo roditore; né quel viaggio valse a dargli conforto, anzi gli radicò sempre più profondamente la persuasione che « la felicità umana è un sogno », che il mondo non è bello se non veduto da lontano, che « il piacere è un nome, non una cosa », che infine la virtú, la sensibilità, la grandezza d'animo, soli beni possibili nella vita, si perdono interamente da chi vive nel mondo. Unico piacere di quella breve dimora nella città delle grandi memorie, le lagrime versate sulla tomba del Tasso.

Il Leopardi al servizio del libraio Stella.

A liberare il Leopardi dalla soggezione domestica e dalla noia dell' « orrido e detestato soggiorno » di Recanati, venne circa due anni dopo, un'offerta del libraio Antonio Fortunato Stella, che invitava il giovane erudito a trasferirsi a Milano per soprintendere a una grande edizione delle opere di Cicerone. Accettò, e lasciato quel « sepolcro di vivi » a mezzo il luglio del 1825, non vi fece ritorno, quando si eccettui una sosta di pochi mesi nell'inverno dal 1826 al '27, se non nel novembre del 1828.

Nei tre anni che allora passò fuori della casa paterna, parte a Milano (agosto-settembre 1825), parte a Bologna (ottobre 1825-ottobre 1826; aprile-giugno 1827) e parte a Firenze e a Pisa (giugno 1827-novembre 1828), il contino Leopardi visse della mesata assegnatagli dallo Stella, aiutandosi talvolta col dar lezioni private. Per conto dell'editore milanese non solo tenne la direzione della suddetta impresa ciceroniana, ma anche apprestò il suo sobrio e ancor oggi pregevole commento al Petrarca (1826), compilò una *Crestomazia della prosa* e *della poesia italiana* (1827-28), tradusse alcune operette d'Isocrate e il *Manuale* d'Epitteto, e, per non dire d'altro, pose mano a un dizionario filosofico e filologico.

Offerte d'altri e più proficui partiti gli furono fatte a Firenze, dov'ebbe oneste e liete accoglienze dai letterati del luogo o stabiliti colà. Vi ritrovò il suo Giordani; vi conobbe il Colletta, il Manzoni venuto a risciacquare in Arno i suoi cenci, Gino Capponi e altri molti; frequentatori tutti del gabinetto di lettura aperto da Giampietro Vieusseux

(1779-1863), collaboratori i piú d'una rivista, l'*Antologia*, che codesto industre e ingegnoso ligure, ordinatore abilissimo d'imprese letterarie, aveva fondato fin dal 1821 coll'intento di diffondere e propagare idee di rigenerazione intellettuale ed economica mediante una continuata affermazione dello spirito nazionale italiano. Ma il Leopardi ricusò quelle offerte, giacché lo stesso moderato lavoro impostogli dai patti collo Stella gli riusciva gravoso ed egli piuttosto cercava stabile collocamento in un pubblico ufficio. Desiderio rimasto, pur troppo, inappagato; il governo pontificio non gli diede mai se non vane speranze e piú vane promesse; da Carlo Bunsen, ministro di Prussia a Roma, amico pietoso e generoso, gli fu offerta due volte una cattedra a Bonn o a Berlino, che il povero martire non accettò, temendo l'inclemenza degli inverni settentrionali; né miglior esito ebbero altre pratiche avviate piú tardi.

Nell'inverno tra il 1827 e il 1828 la dolcezza del clima di Pisa giovò alla sua salute, e all'aprirsi della primavera l'anima inaridita del poeta doloroso rifiorí in un soave rigoglio d'affetti e di ricordi. Fu un sollievo passeggero; rincruditisi poco dopo i mali, divenuta piú tenebrosa la malinconia, egli dovette rinunziare al lavoro e quindi alla mesata dello Stella, onde gli fu forza rassegnarsi a ripiombare « nell'orrenda notte di Recanati ».

Gli ultimi anni.

5. Gli diè modo d'uscirne nuovamente e per sempre la generosità degli « amici di Toscana », massime del Colletta, che circa un anno e mezzo dopo (aprile 1830) con una delicatezza di modi che fa commozione, indusse il Leopardi ad accettare un assegno mensile offertogli per un anno da benefattori presunti ignoti. Poc'anzi aveva rifiutato come indegno di sé un consimile partito, escogitato pure dal Colletta; adesso l'orrore del suo stato lo traeva a deporre l'antica alterezza pur di uscire da quel Tartaro. Povero Giacomo! Ormai allo sfacelo del corpo s'accompagnava la rovina di quei sentimenti di fierezza che lo avevano dianzi sorretto, ed egli cedeva disperato alla fatalità. Chi oserà rimproverare a quell'anima esulcerata qualche incongruenza e debolezza? Né ripensando quella gioventú desolata, quell'educa-

zione, ancorché a fin di bene, oppressiva, ci scandalizzeremo del suo contegno riservato, poco sincero e, diciamo pure, ingiusto, verso Monaldo, che schiavo egli stesso della spilorceria della moglie, scriveva al figlio lontano con tenerezza d'affetto e si struggeva nel desiderio d' una piú confidente espansione.

Col « peculio » fiorentino e col frutto d'una ristampa de' suoi *Canti*, il grande poeta visse a Firenze per circa due anni; ma nell'estate del 1832, la necessità l'obbligò a chiedere alla famiglia — e queste sue lettere strappano le lagrime — un assegno fisso, che gli fu concesso e continuato sino alla morte. Aveva intanto conosciuto Antonio Ranieri, esule napoletano, d'otto anni piú giovane di lui, col quale strinse intima amicizia e quasi un sodalizio di mutua assistenza. Desiderosi entrambi di vivere lontani dalla famiglia, concordi in materia di religione e di politica, in vario grado e per varie ragioni oppressi dall'infelicità, essi erano fatti per intendersi; scarsi l'uno e l'altro di mezzi, la comunanza di vita giovò economicamente ad entrambi.

La morte.

Col Ranieri, nell'ottobre del 1833, il Leopardi passò a Napoli, forse nella speranza che la mitezza del clima recasse qualche vantaggio alla sua salute, che andava sempre piú deperendo. E là, parte in una casa di città appigionata dai due sodali e parte in una villa alle falde del Vesuvio, trascinò ancora per quattro anni quella misera vita, assistito con cura e pazienza infinite dall'amico e dalla sorella di lui Paolina. Infine la morte tant'anni aspettata, tante volte invocata come una liberazione, troncò quasi improvvisamente quella tragica sequela d'ineffabili dolori, il 14 giugno del 1837. La salma, abilmente sottratta dal Ranieri alla fossa comune, dove, infuriando il colera, tutti i morti avevano da essere sepolti, fu deposta nel sotterraneo della chiesetta suburbana di S. Vitale a Fuorigrotta. Sette anni dopo, la memore pietà dell'amico eresse al grande infelice un modesto monumento con un' iscrizione del Giordani, nel vestibolo della stessa chiesa, e sotto vi furono murate le ceneri. Nell' occasione del centenario (1898) quella tomba fu dichiarata monumento nazionale ed ebbe nel rinnovato vestibolo degno contorno d'architettonica decorazione.

Il pessimismo del Leopardi.

6. Assiduamente e fortemente operoso ebbe il Leopardi l'intelletto; esuberante per vivacità e per delicatezza quasi morbosa il sentimento; profonda e alle associazioni ideali agilissima la fantasia. Or appunto in codesta sovrabbondanza della vita interiore, non moderata da quel fine senso del reale che possedeva, per esempio, il Manzoni, e nei contrasti tra le alte idealità vagheggiate dal pensiero, tra i rapimenti deliziosi sognati dal cuore, tra i fantasmi creati dall'immaginazione e la realtà degli uomini e delle cose, ha sua radice il pessimismo del grande recanatese. Piú fiero, piú doloroso diveniva il molteplice contrasto per quella triste realtà di debolezza fisica e di deformità ch'egli portava con sé e che gli toglieva di rivolgere all'azione, ove pur l'avesse voluto, il lavorio del pensiero, gli contendeva le gioie dell'amore fervidamente desiderate, gli impediva o avvelenava ogni godimento. Virtú, giustizia, gloria, piacere, amore, tutto ciò ch'è bello e grande, apparve al Leopardi inferiore od opposto, nella realtà, all'alta idea che se n'era formata, un inganno della fantasia, una vana illusione. E sulle rovine del mondo de' suoi sogni l'intelletto, nudrito dei principî della filosofia sensistica e naturalistica del secolo XVIII, edificò quel sistema di pessimismo assoluto che informa le opere posteriori al 1822.

Già prima, come sappiamo, egli era assurto dalla meditazione delle sue proprie sventure ad una concezione pessimistica delle umane sorti; ma giudicava gli uomini fabbri della loro infelicità per causa della ragione e della scienza, distruggitrici entrambe delle care illusioni, che la natura, madre benefica, aveva loro largito per sottrarli alla vista dell'orrido vero. Poi, cedendo alla tendenza generalizzatrice e traendo di deduzione in deduzione sino all'ultime conseguenze la teoria che considera tutte le facoltà umane, le opinioni, le inclinazioni, le mode come effetti dell'assuefazione, sentenziò che l'infelicità nasce non già da pervertimento umano, ma da necessità di natura; si vide costretto a negare la Provvidenza divina; accusò la Natura, prima come indifferente al bene e al male dell'uomo, poi come malvagia e nemica implacabile; affermò *l'infinita vanità del tutto* e

conchiuse che il non essere è meglio dell'essere. Terribile dottrina, nella quale è ben facile notare contradizioni ed errori di metodo e alla quale si ribella talvolta l'anima stessa del poeta, innamorato del buono e del bello, pronto a commuoversi, fino a' suoi ultimi giorni, per quelle medesime idee che la ragione inesorabile pretendeva d'avere sfatato come illusioni.

La conversione letteraria.

7. Il Leopardi non fece mai un'esposizione ordinata e compiuta della sua filosofia; ma ai desolati concetti nati dal dolore della sua anima grande e consertatisi a sistema sotto l'azione del razionalismo francese, diede le forme dell'arte nelle più insigni sue opere. Vediamo dunque come si formasse e qual fosse l'artista.

Il Leopardi filologo.

Nel 1811, a tredici anni, Giacomo compose una tragedia, *Pompeo in Egitto,* e ridusse in ottave di tono scherzoso la *Poetica* d'Orazio; povere cose entrambe, che pur non essendo vere esercitazioni scolastiche, odoran di scuola e tengono dei componimenti su temi rettorici e delle versioni che al promettente alunno assegnava il Sanchini. Ma proprio allora dal verseggiatore sbocciava il filologo. Fin verso la fine del 1815 il giovanetto fu tutto negli studi della pura erudizione; apprese il greco da sé; maneggiò grammatiche e dizionari; lesse e sfogliò innumerevoli volumi eruditi. Frutto di quel tenace e faticoso lavoro furono parecchie ponderose dissertazioni intorno a scrittori della tarda decadenza greca e latina, revisioni, commenti, traduzioni dei testi rispettivi, e due opere originali in italiano, la *Storia dell'Astronomia* (1813) e il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). In tutte codeste scritture la dottrina è grande, mirabile, se si pensi all'età dell'autore, ma spesso di seconda mano e sempre farraginosa; la critica è incerta e superficiale quantunque talvolta non priva d'audace baldanza. Nella *Storia* però alcune citazioni e osservazioni, e nel *Saggio* qualche considerazione malinconica e qualche pittura colta dal vero fanno presagire il futuro poeta.

Il Leopardi cultore della « bella letteratura ».

Questi lavori, benché tutti inediti, avevano già levato qualche rumore, quando altri pensieri rampollarono nella mente del giovane filologo. Negli ultimi mesi del 1815 egli « comin-

ciò a riflettere seriamente sulla letteratura » e a considerare in essa anche i pregi dell'arte; abbandonò la ricerca dell'erudizione piú pellegrina e recondita, e dalle aridità della filologia passò « quasi senz'avvedersene » al culto delle « lettere belle ». Non piú gli storiografi, i retori, i filosofi della decadenza, ma i poeti e i prosatori delle migliori età; non piú la semplice indagine storica e biografica, ma accanto ad essa la discussione e l'apprezzamento del valore estetico; non piú la critica sottile dei testi, ma volgarizzamenti in verso e in prosa, come esercizio utile al conseguimento di quella « proprietà de' concetti e delle espressioni che discerne lo scrittore classico dal dozzinale ». A tal « conversione » diedero forza, stabilità e compiutezza gli scritti del Giordani, apparsi nei primi mesi del 1816 nella *Biblioteca italiana* (vedi pag. 258); talché il puro erudito, che « pieno il capo delle massime moderne, aveva disprezzato, anzi calpestato lo studio della lingua nostra » e ne' suoi scritti franceseggiato senza ritegno, non solo divenne buon giudice di classiche eleganze, ma si diede allo studio de' classici nostri per rinnovare l'arte sua di scrittore.

Preparazione dello scrittore.

Al nuovo avviamento de' suoi studi si devono: le versioni poetiche degli *Idilli* di Mosco, della *Batracomiomachia*, del primo libro dell'*Odissea* e del secondo dell'*Eneide*, e quelle in prosa di Frontone e di Dionigi d'Alicarnasso, di recente scoperti dal Mai, tutte accompagnate da proemi ricchi di dottrina e, in piú luoghi, d'acume; un discorso *Della fama di Orazio* e, per tacere d'altro, quell'*Inno a Nettuno* in isciolti che il Leopardi si piacque di spacciare per versione d'un testo greco novamente tratto in luce. Quanto alla forma italiana, i progressi sono rapidi e appariscenti; nel Frontone, che è dei primi mesi del 1816, trovi ancora l'incuria linguistica e lo sminuzzamento stilistico dei Settecentisti gallicizzanti; nel discorso su Orazio, ch'è dell'autunno, la lingua ha invece ricercatezze arcaiche e il periodare una faticosa complessità; affettazioni che passano ogni misura nel Dionigi tradotto alla fine di quell'anno. Sui Cinquecentisti, massime sul Davanzati, il giovine scrittore modellava allora la sua prosa. Ma già alla fine del 1817, il Dionigi, appunto per la

ridicola affettazione, gli pareva degno d'essere « contrattato con un pizzicagnolo ». Gli è che il Giordani lo aveva rivolto ad altri esemplari, raccomandandogli « lingua del Trecento e stile greco »; ed egli veniva preparandosi con lungo studio e grande amore all'attuazione di codesta prosa ideale.

Le prime poesie

8. All'anima ardente di Giacomo pareva fosse contro natura voler essere prima prosatore che poeta. « Versi ci vogliono ad esprimere gli impeti del sentimento propri della gioventú ». E poeta egli fu, grande poeta, prima ancora che prosatore eccellente.

L'idillio in isciolti *Le rimembranze* e la cantica in terza rima *L'appressamento della Morte,* poesie composte nel primo anno della conversione letteraria (1816), e poi rifiutate, tranne un frammento della seconda, rispecchiano nella loro tristezza la tristezza di quell'anima, che sentiva sfiorire nella domestica clausura la sua gioventú: e in qualche tocco derivato dal vero, in qualche viva descrizione di paesaggio, già lasciano scorgere i primi barlumi della grande arte leopardiana. Nella cantica, foggiata a visione e tutta congegnata e costellata d'imitazioni e reminiscenze del Petrarca e di Dante, una trepida speranza di morte è ancora confortata dalla fede nella beatitudine eterna; e vi aleggia una « dolce malinconia », che fu come il crepuscolo della notte fittissima e orribile sopravvenuta piú tardi. Frattanto il cuore del giovane si schiudeva alle idealità dell'amore e della patria; veniva il tempo in cui i vergini entusiasmi temperavano ancora il dolore dell'aspro contrasto fra i dolci sogni e la realtà (vedi pag. 292).

Le elegie e le canzoni.

D'amore appunto parlano due elegie in terza rima composte, nella forma in cui le leggiamo, nel 1818; del « primo amore », ispirato al giovinetto dalla cugina Gertrude Cassi, venuta ospite per brevi giorni in casa Leopardi nel dicembre del 1817. Ivi qualche frase viene dal Petrarca; ma specialmente nell'elegia *Tornami a mente il dí* sono versi d'originalissima bellezza, che rendono con evidenza stupenda la condizione e il cordoglio del poeta alla partenza della bella signora pesarese. Della patria parlano due canzoni, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze,* pensate e scritte nella seconda metà del 1818.

Tre anni prima, subito dopo la sconfitta del Murat a Tolentino (2 maggio 1815), Giacomo aveva composto un' *Orazione* per esortare gli Italiani a posare contenti nella pace prosperosa che loro offrivano i legittimi sovrani e a respingere gl'ingannevoli miraggi della libertà e dell'unità. Erano le idee di Monaldo. Ma la crisi psicologica che seguí poco dopo e trasformò a grado a grado tutto l'intimo essere del giovinetto, aveva destato nell'oratore reazionario il fremito dell'amore per la gran patria italiana e dello sdegno per le sue attuali miserie. Questi sentimenti espresse il Leopardi nelle due citate canzoni, dove alla decadenza e all'ignavia presenti contrappone, stimolo ai generosi, la gloria e la virtú degli avi; e nella prima, dalla visione amara degli Italiani pugnanti per altra gente in istranie contrade si rifugia nel pensiero dei Greci caduti per la loro patria alle Termopili, ricomponendo il canto perduto di Simonide; nella seconda, si ferma a descrivere gli oltraggi dell'Italia sotto il dominio francese e la sventura degli Italiani morenti per Napoleone nei geli di Russia. Innegabile qua e là una certa efflorescenza rettorica; ma ricca la lingua, solenni l'elocuzione e la verseggiatura e, quel che piú importa, vivo sempre e talvolta irruente l'impeto dell'affetto. Eran fuoco quei versi ai cuori devoti alla patria, nei giorni del riscatto nazionale.

Le liriche dolorose.

9. Al tempo di queste canzoni, poco prima o poco dopo, s'inizia la lirica del Leopardi piú propriamente dolorosa, mirabile commento di tutta la sua travagliata esistenza. Fra il 1819 e il '21 furono concepiti e, quasi tutti, scritti gli Idilli, dal *Passero solitario* alla *Sera del dí di festa,* nei quali appare piú e piú vivo il sentimento dell'irrimediabile infelicità individuale e già s'annunzia il trapasso alla coscienza dell'eterna e universale necessità del dolore (cfr. pag. 296 sg.). Questa straziante consapevolezza s'insinua o si diffonde o domina con crescente intensità in tutte le poesie successive, illuminando di sua fosca luce le piú varie situazioni psicologiche: nella canzone *Ad Angelo Mai* (1820) si mesce con novità d'accenti al ricordo dei mali della patria; nel *Bruto minore* (1821) e nell'*Ultimo canto di Saffo* (1822) conduce a una lugubre negazione del valore della virtú, soggiogata sempre dalle forze

avverse; nella *Quiete dopo la tempesta* (1829) genera il concetto che l'uomo non ha altro piacere se non l'uscire d'affanno; nel *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia* (1829-30) e nel *Tramonto della Luna* (1836) si risolve in una sconsolata dimostrazione della vanità d'ogni umano adoperare e di tutta la vita.

Nelle liriche degli anni fino al 1823 prevale il rimpianto d'un lontano passato, quando l'uomo si pasceva dei dolci sogni che la civiltà, la scienza, la ragione hanno distrutto: esempi tipici la canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* e l'*Inno a' Patriarchi o de' principî del genere umano* (1822). Ma dopo il 1823 anche il ricordo di codesta ingannevole felicità d'altri tempi s'offusca o dispare, e solo domina il concetto della miseria eterna e fatale dell'uman genere, di un'antitesi insanabile fra l'uomo e la Natura, fra l'uomo e il destino.

Sennonché la rassegnazione a tale desolante dottrina sarebbe stata la morte d'ogni poesia. Lo spirito del Leopardi invece o piange perdute le sue *care illusioni* o contro le negazioni razionali ancor le vagheggia o dalle rovine del suo mondo ideale assorge a nuove idealità. Cosí pur fra le nebbie grige del pessimismo balenano concetti di rigenerazione civile nelle canzoni *Al Mai*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone*, intese l'una a scuotere coi ricordi splendidamente coloriti delle antiche glorie la « virtude rugginosa dell'itala natura »; l'altra (1821) ad esortare, cogli esempi delle Spartane e di Virginia romana, le donne d'Italia a ridestare, madri o spose, il valore natio, la santa fiamma di gioventú; la terza (pure del 1821) a eccitare nella nuova generazione l'amore dei gagliardi ludi, stimolo a gloriose imprese.

Cosí l'amore rifiorisce, perenne consolatore, nella canzone *Alla sua donna* (1823), dove il poeta persegue « una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtú celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco piú che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno o in una quasi alienazione di mente quando siamo giovani; la donna infine che non si trova »;

rifiorisce come un ricordo ineffabilmente soave nell' ode *A Silvia* (1828) e nelle *Ricordanze* (1829), poesie d'insuperata perfezione, nelle quali tremolano delicate le figure di Silvia e di Nerina, realistiche personificazioni dell'ideale; rifiorisce nelle serene poesie *Pensiero dominante* (1831) e *Amore e Morte* (1832) e nel romantico *Consalvo* (1833); finché esso, l'amore, non cede allo strazio d'un crudele disinganno, e l'anima esulcerata del Leopardi non lancia la tremenda imprecazione dell'*Aspasia* e la « titanica bestemmia » del canto *A sé stesso* (1834). In questo canto il pessimismo fa l'estremo di sua possa; pure il sentimento vive ancora, e quasi venendo a patti colla ragione, s'eleva a un alto concetto d'amore e di fratellanza umana nell'ultimo canto, la *Ginestra* (1836), dove il poeta vede nell'avvenire gli uomini « tutti fra sé confederati » contro l'empia natura, « che de' mortali È madre in parto ed in voler matrigna ».

L'arte nella lirica del Leopardi.

10. A suscitare nella fantasia del poeta le forme espressive dei sentimenti che gli agitavano il cuore, bastò spesso un piccolo fatto reale o un ricordo storico che gli facesse viva impressione: il verso d'un passero solitario; una siepe e lo stormir delle foglie; il canto dell'artigiano che a tarda notte ritorna al povero ostello dopo i sollazzi domenicali; lo spettacolo d'un villaggio la vigilia della festa; il ricordo della bestemmia di Bruto morente contro la virtú; la tradizione volgare degli amori infelici di Saffo. Se ne svolsero immagini tutte vibranti della vita di quell'anima, lavorate con perfetta conoscenza della lingua e d'ogni finezza dello stile, varie d'armonia; e nacquero cosí quei gioielli della poesia mondiale che sono *Il passero solitario*, *L'Infinito*, *La sera del dí di festa*, *Il sabato del villaggio*, il *Bruto minore*, l'*Ultimo canto di Saffo*.

Similmente nelle *Ricordanze*, un capolavoro d'affetto e d'espressione, le stelle dell'Orsa, rivedute scintillare sul paterno giardino, conducono il poeta a spaziare per tutto il campo delle memorie; laddove da una ginestra olezzante sull'arida schiena del Vesuvio, il pensiero del Leopardi s'inalza rapidamente a paragonare la smisurata possanza della natura colla debolezza dell'uomo, nel carme intitolato dal modesto

fiorellino; tragico carme che ha, dove il filosofo non soverchia il poeta, bellezze stupende nella descrizione dell'eruzione vulcanica e nella sublime rappresentazione dell' universo infinito.

Descrittore largo e sobrio, egli ritrae non tanto i particolari lineamenti delle cose, quanto l'impressione, idillica, elegiaca, tragica, che le cose producono in lui; eppure riesce a suscitarci dinanzi, con assai piú efficacia che non sogliano i descrittori minutamente analitici, le immagini della figura umana, del mondo inanimato, degli spettacoli naturali, dei quali ha vivissimo il sentimento. Colla varietà d'atteggiamenti ch'è propria del genio, coglie però talvolta anche le particolarità realistiche delle cose, e allora avete i « quadretti fiamminghi » della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*, e le descrizioni della campagna vesuviana nella *Ginestra*. Lo spirito doloroso del poeta impronta mirabilmente di sé ogni impressione che gli venga di fuori; onde dalle immagini diverse che popolano i suoi canti, si raccoglie, viva nelle infinite gradazioni degli affetti, l'immagine di quell'anima. Nessun poeta italiano, dopo il Petrarca, aveva con tanta nitidezza veduto nella fantasia e rappresentato sé stesso.

Per questo nelle liriche del grande Recanatese è piena e perfetta la fusione dell'idea e del sentimento coll'espressione. Non artifici rettorici, non similitudini vane, non metafore, ma una grande parsimonia e una singolare accortezza nell'uso e nella scelta degli epiteti, e una semplicità, una trasparenza, una duttilità di stile degne d'un greco.

Quanto ai metri, se togli i primi componimenti, in terzine, e il *Risorgimento*, dove i vispi settenari contesti in istrofette metastasiane fanno eco ai ridesti palpiti del cuore (primavera del 1828; cfr. pag. 294), il Leopardi non usò che l'endecasillabo sciolto o la canzone mista d'endecasillabi e settenari, prima vincolata a certe leggi d'alterna uniformità delle stanze, poi liberissima. Cosí, forse ricordando la forma metrica dei recitativi drammatico-pastorali, ma piú certamente seguendo l'interno ritmo della sua ispirazione profonda, egli si creò uno strumento pronto a rispondere, come lo sciolto e piú

dello sciolto, ad ogni necessità dell'arte, e ottenne, con la studiata alternazione e le spezzature dei ritmi e coll'uso libero e sapiente delle consonanze anche nel mezzo dei versi, armonie nuove e stupende, che mentre dilettano l'orecchio, parlano al cuore e all'intelletto.

La *Palinodia* e i *Paralipomeni.*

11. Men bene che nella lirica il Leopardi riuscì nella satira, cui si provò nella *Palinodia al Marchese Gino Capponi* (1834) e negli otto canti in ottava rima dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* (1830?-37). Volle in quella simulare una ritrattazione delle sue sconsolate dottrine e satireggiare que' suoi contemporanei che propugnavano e speravano miglioramenti e riforme nell'ordine sociale e politico; volle in questi, mediante un'allegoria animalesca suggerita dal poemetto pseudo-omerico, schernire i dominatori austriaci e insieme i liberali italiani, come ostacoli, gli uni per mal volere, gli altri per inettitudine, a quel risorgimento della patria che il Leopardi ardentemente desiderava, ma che non giudicava possibile senza una profonda rigenerazione del carattere italiano.

L'ironia è acuta e mordace, ma non ci fa ridere, perché finisce spesso nel ragionamento o nel sarcasmo o prorompe in aperte effusioni di sdegno. Troppo fortemente sentiva il Leopardi, perché potesse a lungo frenarsi e non cadere dalla satira nell'invettiva. Nel poema, la storia italiana di tra il 1815 e il '21 è fantasticamente alterata e camuffata; la società di quel tempo con le sue istituzioni civili e religiose, la sua cultura e la sua scienza è messa in caricatura; nei granchi sono rappresentati gli Austriaci, nelle rane i preti, nei topi gli Italiani, specialmente i Napoletani; e sotto la veste animalesca compaiono alcuni personaggi ch'ebbero parte cospicua negli avvenimenti di quegli anni: l'imperatore Francesco I (Senzacapo), Ferdinando IV, re di Napoli (Rodipane), il principe di Metternich (Camminatorto). Non vi mancano descrizioni stupende, geniali invenzioni e slanci lirici che mostrano l'anima del Leopardi sempre calda d'amore per il buono e per il bello (p. es. V, 47); ma le lunghe e frequenti digressioni filosofiche e storiche ritardano l'azione e fanno sì che sul poeta prevalga il ragionatore freddo e sarcastico.

12. Dal 1823 al 1828 la lira del Leopardi si tacque. Cadono in quel periodo, oltre all'epistola in isciolti *Al Conte Carlo Pepoli* (1826), che pel suo fare discorsivo e raziocinante non ispetta ai domini della lirica pura, le piú notevoli prose, scritte quasi tutte nel 1824 e pubblicate a Milano nel '27, l'anno stesso dei *Promessi Sposi*, sotto il titolo d'*Operette morali*. Soltanto una, la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicino a morte*, era stata cominciata nel 1820 e stampata nel '24; altre due furono aggiunte nel 1832. Le *Operette morali*.

Benché scritte « con leggerezza apparente », codeste *Operette* — ventisei in tutto — sono cosa filosofica e racchiudono un'esposizione e in qualche parte, una difesa della dottrina pessimistica dell'autore; quasi un commento ai canti. La forma non è quella del trattato scientifico, sí quella della narrazione o del dialogo o del discorso, introdotti quasi sempre a parlare personaggi storici o fantastici, con significazione simbolica od allegorica. La *Storia del genere umano* è la storia della perpetua e fatale infelicità degli uomini. Nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, i due mitici eroi giocano insieme alla palla colla sfera terrestre divenuta leggera e inerte e silenziosa, allegorica rappresentazione satirica della fatuità e dell'ignavia umane. Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, questi incolpa quella di tutte le miserie e di tutti i dolori dell'umanità, e la Natura, « forma smisurata di donna », gli insegna che ella non ha cura della felicità o dell'infelicità degli uomini, ma solo della conservazione dell'universo, la cui vita è un perpetuo circuito di produzione e distruzione. Nel *Parini, ovvero della gloria* è posto in bocca al grande lombardo un ragionamento che tratta della gloria letteraria, e mostra che, come essa è difficile a conseguirsi, così, anche conseguita, è cosa vana. Nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, finta traduzione d'un manoscritto greco, sono esposte con stupenda lucidità ed eleganza dottrine scientifiche sull'origine e sulla fine del mondo, volte a mostrare che l'uomo e l'universo non sono soggetti ad altro che alla forza cieca della materia.

Il Leopardi procede nelle sue dimostrazioni con ragiona-

mento stringente, sottile, talvolta sofistico e paradossale, mescolandovi spesso l'ironia e il sarcasmo e più di rado, com'e nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* e nel *Copernico*, una tenue vena d'umorismo. Alcune poi delle *Operette*, per esempio l'*Elogio degli uccelli* e il lugubre *Cantico del Gallo silvestre*, sono avvivate da un soffio di sentimento poetico, che interrompe la severità logica dei desolati ragionamenti.

Fino dal 1818 il Leopardi era persuaso che « tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa bisognasse crearlo », e con giovenile baldanza aveva sognato d'essere lui il riformatore, vagheggiando « una lingua e uno stile ch'essendo classico e antico paresse moderno e fosse facile a intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati ». Degli studi impresi a tal fine, appunto nel 1818, come sappiamo (cfr. pag. 298), furono coronamento le *Operette morali*, prose di nitidezza ed eleganza veramente attiche e insieme di modernità, prima dei *Promessi Sposi*, novissima. D'impeccabile purezza e proprietà la lingua e l'elocuzione; curati con finezza e buon gusto gli effetti dei suoni e degli accenti; fortemente e largamente organato il periodo; lo stile un po' freddo, ma limpido, sobrio, di singolarissima tempra. Manca alla prosa del Leopardi l'agilità e la vivezza, anche là dove la forma dialogica le avrebbe, nonché comportate, richieste. Gli è che il grande recanatese, quantunque in teoria sostenesse « potersi e doversi derivare la grazia dello scrivere dal dialetto toscano », in pratica non seppe attingere la lingua dall'uso vivo e, nella prima edizione delle *Operette*, neppure evitare una certa ricercatezza anticheggiante.

I *Pensieri*.

Maggiore modernità e naturalezza ha la prosa dei *Pensieri*, che composti dal poeta a Napoli, furono pubblicati postumi dal Ranieri in numero di centundici. Riguardano l'indole degli uomini e il loro modo di vivere nella società; alcuni prendono occasione da qualche accidente occorso all'autore o dalle sue letture; altri sono considerazioni o sentenze generali; alcuni di poche linee; altri si svolgono ampiamente in brevi discorsi ragionati. Il sentimento che li ispira, e i concetti sono quelli delle *Operette morali*.

L'epistolario.

13. Non la squisita perfezione artistica delle prose pur

ora esaminate, ma una vivacità di sentimento e di stile che queste nella loro marmorea compostezza non hanno, fa del copioso *Epistolario* del Leopardi una delle piú attraenti e interessanti letture che si possano immaginare. Esso è il vero « romanzo d'un'anima »; anzi la storia di quella vita travagliata, di tutte le sue piccole vicende esteriori, di tutte le grandiose e tragiche lotte interiori. Le lettere ci permettono pure di seguire lo svolgimento intellettuale del poeta, il maturarsi delle sue idee letterarie e filosofiche, il progresso de' suoi studi.

Lo *Zibaldone*.

Ma di tutto ciò è piú diretto documento il poderoso *Zibaldone* che egli venne mettendo insieme via via dal 1817 al '32 e che fu pubblicato tra il 1898 e il 1900 col titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Vi si contengono ampi ragionamenti e discussioni, brevi osservazioni, note fuggevoli di filosofia, di letteratura, di politica, di estetica, di filologia, abbozzi di qualche operetta morale e dei *Pensieri*, passi notevoli d'autori antichi e moderni, italiani e stranieri, citati o trascritti, appunti d'invenzioni fantastiche, confessioni di stati psicologici dello scrittore, canzoni popolari, e via dicendo. Tutto questo il Leopardi accumulava senza alcun ordine o disegno prestabilito, senza preoccupazioni di lingua o di stile, per sé, non per il pubblico, col solo intento « di far tesoro di tutto, e dai fatti della sua vita e dalle sue moltissime letture trar materia a futuri lavori ». Lo *Zibaldone* non è dunque un'opera d'arte, bensí una guida sicura per chi voglia indagare di quali succhi siasi nutrita e qual sia stato il progressivo lavorio di quell'altissima mente.

Bibliografia.

G. Mazzoni, *L'Ottocento*, cap. VI. G. Mestica, *Manuale*, vol. II, P. I. D'Ancona Bacci. *Manuale*, nuova ediz., voll. V e VI. G. Finzi, op. cit., vol. IV, P. II. G. A. Cesareo, *La vita di G. Leopardi*, Palermo 1902. G. Chiarini, *Vita di G. Leopardi*, Firenze 1905. A. Marenduzzo, *La vita e l'opera di G. Leopardi*, Livorno 1914 (*Bibliot. degli studenti*). G. Mestica, *Studi leopardiani*, Firenze 1901. B. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, vol. I. Firenze 1902; vol. II, Firenze 1904. G. A. Levi, *Storia del pen-*

siero di G. Leopardi, Torino 1911; cfr. G. Gentile, nella rivista *La Critica,* IX, 141 sgg., 473 sgg. Per la vita interiore e l'arte del Leopardi, anche A. Graf, *Foscolo, Manzoni e Leopardi,* Torino 1898. — Le *Opere* del L. approvate da lui furono stampate da A. Ranieri in due voll. Firenze, 1845-6 e più volte ristampate. Aggiungi: *Epistolario di G. L.,* 5.ª ristampa, Firenze 1892, in 3 voll. *Scritti letterari di G. L.,* ordinati, ecc. da G. Mestica, Firenze 1899, in 2 voll. *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di G. L.,* Firenze 1898-1900, in 7 voll. *Scritti vari inediti di G. L., dalle carte napoletane,* Firenze 1906. — G. Piergili, *Lettere scritte a G. L. dai suoi parenti,* Firenze 1878. G. Piergili, *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di G. L.,* Firenze 1889. — **2.** G. Piergili, *Notizie della vita e degli scritti di Monaldo Leopardi,* Firenze 1899. A. D'Ancona, *La famiglia di G. L.,* nella *N. Antol.* 15 aprile 1878. — **4.** P. Prunas, *L'« Antologia » di G. P. Vieusseux,* Roma-Milano 1906. — **7.** F. Moroncini. *Il L. filologo,* Napoli 1891. — **8-10.** F. De Sanctis, *Studio su G. L.,* Napoli 1894. G. Carducci *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. L.,* Bologna 1898. Dei *Canti* del L. ricordo le edizioni: del Mestica coi *Paralipomeni* e colle poesie non approvate, Firenze 1886 *(Bibliot. diam. Barbèra);* di A. Straccali con un ottimo commento, 3.ª ediz. corretta e accresciuta da O. Antognoni, Firenze 1912 (*Bibliot. scolastica* del Sansoni); di M. Scherillo con la *Vita del poeta* e con importanti illustrazioni, 2.ª ediz., Milano, 1907; di G. Tambara, con introduzione, commento e appendice, Milano 1907 *(Bibliot. di Classici ital.,* del Vallardi); di M. Porena, con note e un discorso sull'arte del Leopardi, Messina 1916, e infine quella di F. Moroncini, *Canti di G. L. commentati da lui stesso,* Palermo, 1917. — **8.** M. Porena, *Le elegie di G. Leopardi,* Roma 1911 (nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei,* S. V, vol. XX). — **11.** Su *La Palinodia* e *I Paralipomeni,* B. Zumbini, nei citati *Studi,* vol. II, cap. XIII. G. Maggi, *I personaggi e l'amor patrio nei Paralipomeni di G. L.,* nella *Rivista d'Italia,* a. VI, 1903, vol. II, p. 258 sgg. — **12.** *Le prose originali di G. L.,* nuova ediz. corretta su stampe e mss. a cura di G. Mestica, Firenze 1890 *(Bibliot. diam. Barbera).* Edizioni commentate: di I. Della Giovanna, 2.ª impressione con un saggio dello *Zibaldone,* Firenze 1899; di N. Zingarelli delle sole *Operette morali,* Napoli 1895; di G. Gentile, Bologna 1918, con un eccellente proemio, inteso a rilevare l'unità del pensiero leopardiano nelle *Operette morali.* Una scelta commentata da O. Antognoni, sotto il titolo *La prosa di G. L.,* Livorno 1911. F. Colagrosso, *La teoria leopardiana della lingua,* nei suoi *Studii stilistici,* Livorno 1909. Lo stesso, *Le dottrine stilistiche del L., e la sua prosa,* Firenze 1911. Sui centundici *Pensieri,* un articolo di M. Porena nella *Riv. d'Italia* dell' ottobre 1915. — **13.** Per l'importanza dello *Zibaldone* vedi, oltre il bel saggio dello Zumbini nel I volume dei citati *Studi sul Leopardi,* E. Bertana, nel *Giornale storico,* XLI, 193 sgg. R. Giani, *L'estetica nei « Pensieri di G. L.,* Torino 1904 e G. Setti, *La Grecia letteraria nei « Pensieri » di G. L.,* Livorno 1906.

CAPITOLO XIII

La letteratura nel periodo delle Rivoluzioni

1. Sguardo generale. — 2. Il romanticismo schietto. — 3. Il romanzo storico. T. Grossi e — 4. il *Marco Visconti*. — 5. Massimo d'Azeglio e i suoi romanzi. — 6. C. Cantú. — 7. La tragedia. — 8. S. Pellico e — 9. le *Mie prigioni*. — 10. La novella in versi. — 11. La lirica romantica. — 12. Il romanticismo indipendente o classicheggiante. N. Tommaseo e — 13. la sua opera di letterato. — 14. G. Mazzini critico e scrittore. — 15. F. D. Guerrazzi. — 16. G. B. Niccolini e — 17. le sue tragedie. — 18. Il classicismo puro. — 19. I classicisti romanticheggianti. — 20. La storiografia. — 21. Carattere patriottico della letteratura di questo periodo. I satirici: G. Belli. — 22. G. Giusti. — 23. Le poesie satiriche, — 24. le liriche e le prose del Giusti. — 25. I poeti della patria. G. Berchet. — 26. G. Rossetti, P. Giannone, A. Brofferio, A. Poerio, G Mameli, L. Mercantini. — 27. Gli scrittori politici. V. Gioberti.

Sguardo generale.

1. La pubblicazione dei *Promessi Sposi* (1827) e la morte del Monti (1828) segnarono la fine del classicismo come dottrina largamente efficace nell'arte. Fino alla metà del secolo fiorí rigoglioso il romanticismo, ora professato senza restrizioni né temperamenti, anzi con rincalzi d'influssi stranieri o con naturali esagerazioni; ora modificato in vario modo da influssi classici e da individuale vigoria d'ingegno, e ora moderatore esso stesso delle dottrine classiche. Per gradi, come suole sempre avvenire nella realtà indocile a piegarsi ad ogni artificial partizione, e con intrecci non facili a districarsi, tu passi quindi dai romantici schietti ai romantici d'atteggiamento classicheggiante o indipendente, e da questi ai classicisti con una venatura di romanticismo. I classicisti schietti sono pochi e per lo piú se ne stanno appartati dall'esercizio dell'arte e intenti alla speculazione critica.

Il romanticismo schietto

2. Quali sani principî di libertà e sincerità artistica bandisse il romanticismo al suo primo apparire, e come il Manzoni mirabilmente li attuasse nelle sue opere, fu detto nel

capitolo XI, dove abbiamo anche notato (pag. 261) che la scuola non tardò a tralignare, creando una letteratura piena di fantasticherie medievali, di fatua sentimentalità e d'affettato misticismo, alla quale suol riserbarsi, non senza ormai una punta di dispregio, il titolo di romantica. Ebbero gran voga i generi trattati dal Manzoni; rifiorí la novella in ottava rima o in isciolti, narratrice di patetiche storie, qual già l'aveva foggiata Ippolito Pindemonte (pag. 208); dalla letteratura tedesca fu trapiantata fra noi, auspice, sappiamo (pag. 257), il Berchet, la ballata o romanza epico-lirica, agile componimento per lo piú in istrofe di settenari od ottonari, dove con rapidità di mosse e quasi in iscorcio si rappresentano fantasiose tradizioni specialmente medievali e aneddoti commoventi della vita privata anche moderna. Vario, pur dentro alla somiglianza delle note fondamentali, il pregio estetico di codesta letteratura; varie le tendenze, secondo le qualità personali o regionali degli scrittori.

Il romanzo storico.

3. Fra i molti romanzi pubblicati nel secondo quarto del secolo, piacquero ed ebbero l'onore non del tutto immeritato di molte ristampe *Il Castello di Trezzo* (1827) e *Falco della Rupe* (1829) di G. B. Bazzoni di Novara; piacquero quelli di Carlo Varese di Tortona, *Sibilla Odaleta* (1827), *La fidanzata ligure* (1829), ecc.; nei quali, anche per la ragione cronologica, è maggiore l'influenza dello Scott che del Manzoni; piacque l'*Angiola Maria* (1839), dove il milanese Giulio Carcano, debole seguace dell'arte manzoniana, tralasciato lo sfondo storico, descrisse i casi pietosi d' una fanciulla consunta da un amore infelice, con tinte vaporose, senza vigoria d'analisi psicologica, né larghezza di sviluppo drammatico. Ma piú durevol fortuna ebbero il *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, l'*Ettore Fieramosca* e il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio e altri romanzi storici di cui diremo piú innanzi.

T. Grossi.

Il Grossi, nato a Bellano nel 1790 e laureatosi in legge nel 1810 a Pavia, esordí rimatore vernacolo sulle orme dell'amico suo Carlo Porta. La *Prineide (sogn),* che compose nel 1815 per detestare l'eccidio del ministro Prina, consumato dal popolo l'anno antecedente, e per mordere il restau-

rato governo austriaco, gli procurò una breve prigionia; la *Fuggitiva* (1816), novella in ottave, che, fantastica e sentimentale, secondava il gusto del tempo e fu da lui stesso recata poi in italiano, gli diede nominanza di poeta. Questo lieto successo lo incoraggiò a proseguire per la sua via, scrivendo nello stesso metro e nella lingua letteraria la piú ampia *Ildegonda* (1820), e ponendo mano a una terza novella, *Ulrico e Lida*, che però non mise fuori se non nel 1837.

Coll'intento di dipingere fedelmente l'età delle Crociate mediante una favola di sua invenzione, compose frattanto un poema eroico in quindici canti, *I Lombardi alla prima crociata* (1821-26), non degno per vero della lode con cui lo annunziava il Manzoni nel cap. XI dei *Promessi Sposi*. Le avventure private d'una famiglia lombarda partecipe della grande impresa, sono il soggetto di quella favola, entro alla quale hanno speciale rilievo gli amori d'una fanciulla della famiglia, Giselda, per il Saladino, figlio del sultano d'Antiochia. Questa è la parte del poema veramente sentita dall'autore; ma con essa non riescono a fondersi, nonostante lo studiato artificio degl'intrecci, né le altre domestiche vicende, freddamente narrate, né la guerra santa, che il Grossi non concepisce epicamente e rappresenta come un'impresa di predoni. Per questo e per il pregiudizio storico che gli vieta l'uso del meraviglioso e gli suggerisce prolisse descrizioni di costumi, egli viene a contrapporsi al Tasso, mentre ne subisce l'influenza, e l'imitazione della *Gerusalemme* non è nei *Lombardi* meno palese che quella dell'*Ivanhoe* di Walter Scott.

Dal poema, cui non si possono disconoscere i pregi della verseggiatura facile ed armoniosa, dello stile fluido e della vivezza nelle scene affettuose, ricavò il Grossi lauti guadagni; ma n'ebbe pure amarezze per le aggressioni d'una critica acerba e scortese. Tuttavia scrisse ancora il romanzo, concepito nel 1831 e stampato tre anni dopo; ma poi stanco di quegli assalti, abbandonò l'arte e aperse studio di notaio (1838). Visse cosí agiato e tranquillo fino al 1853, né tornò ai giovenili diletti della poesia se non per qualche domestica occasione e per le Cinque Giornate. Del monumento, che la patria gli eresse, dettò l'epigrafe il

Manzoni, che al Grossi era stato tenero amico e lo aveva ospitato in sua casa per una quindicina d'anni fino al 1837.

Il *Marco Visconti.*

4. L'opera piú notevole dello scrittore bellanese è certo il *Marco Visconti.* L'azione si svolge nel 1329, parte a Limonta sul lago di Como, parte a Milano e parte nel castello di Rosate; argomento, i casi di Bice del Balzo, che sposa di Ottorino e amata da Marco Visconti, muore vittima della perfidia d'un castellano di Marco, il Pelagrua, e di Lodrisio Visconti. I personaggi principali sono storici, ma in gran parte immaginarie le loro qualità morali, ed è tutta inventata la favola. Povero di fantasia, il Grossi lavorò sulle situazioni manzoniane, modificandole, trasformandole, arrivando perfino a situazioni che di quelle paiono il contrapposto, e ne congegnò una trama, originale solo in apparenza, mentre d'altro canto, scegliendo un soggetto medievale, prendendo dalla storia i protagonisti, intercalando nel racconto alcune liriche cantate da menestrelli, seguí gli esempi dello Scott. Non vi ha nel *Marco Visconti* né la perfetta rappresentazione storica, né la viva pittura dei caratteri, che si ammirano nei *Promessi Sposi*; anzi il medio evo vi è ritratto con linee e tinte o anacronistiche o false, e i personaggi sono figure generiche, senza una ben rilevata individuazione.

Nonostante questi difetti, il libro incontrò grande favore, soprattutto per quell'onda di sentimentalità che dalla figura di Bice, delicata fanciulla struggentesi in un sogno d'amore, si diffonde su tutta la narrazione. E ancor oggi se ne leggono con piacere alcuni tratti, come il commovente episodio dell'annegato, certe colorite, ancorché poco storiche, rappresentazioni di costumanze medievali, l'arrivo di Marco al suo castello di Rosate, le descrizioni dei luoghi. Lo stile è abbastanza facile e ben temprato, senza affettazioni né asprezze. Alquanto ricercata e non esente da lombardismi è la lingua, assai piú simile a quella variegata della prima edizione dei *Promessi Sposi,* che a quella spigliata e viva della seconda.

Massimo D'Azeglio.

5. Se un'alta idealità morale ed umana ispira il romanzo manzoniano, se puramente artistico è l' intento del *Marco Visconti,* un'idealità patriottica domina i romanzi di Massimo Taparelli D'Azeglio (1798-1866). Figlio d'antica e nobile fa-

miglia torinese, Massimo preferí ben presto alla vita dilettosa e frivola lo studio e il lavoro. Dal 1820 al '26 dimorò quasi sempre a Roma attendendo alla pittura, di paesaggio prima, storica poi. Mentre lavorava ad un quadro rappresentante la disfida di Barletta (1503), pensò che « per mettere un po' di foco in corpo agl'Italiani » quel fatto sarebbe riuscito piú efficace raccontato che dipinto, e nel 1833 pubblicò l'*Ettore Fieramosca,* dove si svolgono bensí casi privati e fantastici: l'amore del campione italiano per Ginevra, moglie d'un altro italiano, campione dei Francesi; la violenza usata a lei dal duca Valentino; la morte del marito nella zuffa di Barletta, e di Ginevra in seguito a quella violenza; ma la scena storica predomina, intesa a fomentare negli Italiani l'avversione agli stranieri e l'amore dell'indipendenza. Il romanzo, concepito e disegnato con solida larghezza di linee, piace come pittura, ben colorita e atteggiata a un significato ideale, d'un notevole avvenimento; ma gli manca quella finezza d'esecuzione che assicura lunga vita alle opere d'arte. *L'Ettore Fieramosca.*

Piú accurato è lo studio dei particolari, ma meno fresca l'ispirazione nel *Niccolò de' Lapi o i Palleschi e i Piagnoni* pubblicato nel 1841. Vi si narrano le vicende d'una famiglia popolana durante l'assedio di Firenze; ma anche qui il D'Azeglio non trae dalle situazioni da lui immaginate tutto il partito che potrebbe, intento com'è a colorire il quadro dell'epica lotta sostenuta dalla città per la sua indipendenza e a mostrare come questa lotta si rifletta in casa i Lapi. Prosatore semplice e schietto, anzi talvolta un po' trasandato, egli narra e descrive con bella disinvoltura; spesso varia di dialoghi il racconto; è insomma, quanto alla forma, uno dei piú felici imitatori del grande Lombardo. Ma come creatore di caratteri gli rimane di gran lunga inferiore, ché i suoi personaggi, nella loro inalterabile bontà o malvagità, non vivono della vera vita, e solo uno, una macchietta secondaria, è rimasto impresso nella mente dei lettori: Fanfulla, curioso tipo di soldato bonario e ridanciano. Il *Niccolò de' Lapi.*

Pochi anni dopo la pubblicazione del *Niccolò de' Lapi,* il D'Azeglio, detto addio all'arte, entrò nella vita politica propugnando cogli scritti il programma di un'azione tempe- La vita politica del D'Azeglio.

rata, d'accordo coi principi italiani, a favore dell'indipendenza nazionale. Ma scoppiate le rivoluzioni e la guerra, non dubitò di farsi invece persuasore di risolutezza e di ardimento, e indossata la divisa pontificia, combatté contro gli Austriaci a Vicenza il 10 giugno 1848, riportando una grave ferita. Dopo il disastro di Novara, presidente del Ministero e fautore d'una politica saviamente liberale, consigliò a Vittorio Emanuele e sottoscrisse il celebre proclama di Moncalieri, sacrificando la sua popolarità alla fortuna delle libere istituzioni e della patria. Nel '52 lasciò il potere al Cavour, col quale era venuto in dissidio; ma quando i tempi lo richiesero, prestò ancora l'opera sua alla nazione risorgente, come plenipotenziario a Parigi e a Londra, commissario del Re in Romagna e governatore di Milano (1859-60). Nei suoi ultimi anni, pur non cessando di partecipare alla vita pubblica nelle discussioni del Senato e negli scritti, si tenne in disparte e amò rievocare le memorie piú dolci della sua esistenza, scrivendo *I miei ricordi* (fino al 1846), libro storico e insieme educativo, nel quale tutta si rivela quella forte e nobilissima tempra d'uomo, modello insigne di virtú, di saldo carattere, d'inconcussa devozione all'Italia.

C. Cantú.

6. Ai romantici puri s'accompagna anche Cesare Cantú di Brivio in provincia di Como (1804-1895), che del Manzoni si piacque vantarsi, forse piú ch'ei non fosse, discepolo e amico, e che « per commento ai *Promessi Sposi* » pubblicò nel 1832 i suoi ragionamenti *Sulla storia lombarda del secolo XVII*. Popolarissimo fu il suo romanzo *Margherita Pusterla* (1838), racconto storico e insieme fantastico d'una congiura milanese del secolo XIV, volto a un intento d'educazione morale. Effetti estetici piú violenti che il Grossi cercò il Cantù nei contrasti dei sentimenti e delle scene; uso piú largo e sicuro fece dell'erudizione storica; da fonti piú numerose dedusse i succhi nutritivi della sua arte. Pure non fece opera lungamente vitale, poiché della *Margherita,* com'è difettosa la struttura, cosí sono scialbe, chi le consideri nel loro essere intimo piú che nella loro teatrale esteriorità, le figure.

Opere storiche del Cantú.

Ingegno agile e versatile, tempra portentosa di lavoratore infaticato fino alla piú tarda vecchiaia, il Cantú scrisse mol

tissimo; in poesia, sermoni, novelle, inni sacri, liriche varie; in prosa, oltre al romanzo, libri educativi per il popolo, opere d'erudizione storica e di storia. Fra queste grandeggia per l'immensa mole del materiale ordinatamente raccoltovi, la *Storia universale*, pubblicata la prima volta in trentacinque volumi dal 1838 al '46, dalla quale germogliarono numerosi altri lavori illustrativi di questi o quelli avvenimenti, di questi o quei tempi. Nessuno può negare che codeste ampie compilazioni abbiano giovato assai alla cultura storica degli Italiani; nessuno può contendere al Cantú la lode di prosatore copioso, rapido, vivace, incisivo, ancorché talvolta, per manco di lima, scorretto. Ma bisogna pur riconoscere che nella fretta e nell'ardore del lavoro egli cadde spesso in inesattezze ed errori, e colpa piú grave, portò nell'esposizione dei fatti (la quale viene perciò ad essere non di rado mutilata o falsata) e nei giudizi sulle vicende storiche, sulle opere d'arte, sulle istituzioni e sugli uomini tutta l'acre partigianeria d'un clericale intollerante. Come nella storia civile dei tempi piú antichi e nella storia letteraria egli condanna tutto ciò che discorda dalle sue ombrose idealità di moralista cattolico, cosí sfoga in sarcasmi e in aperte riprovazioni l'acrimonia del suo animo inacidito da risentimenti e rancori, quando narra la storia del risorgimento nazionale. Eppure per la libertà e l'indipendenza egli stesso aveva patito prigionia e persecuzioni dall'Austria.

Non immuni dai difetti che abbiamo notato nelle maggiori opere storiche, ma piú giovevoli alla scienza sono le monografie del Cantú intorno al Parini (1854), al *Conciliatore* e ai Carbonari (1878), al Monti (1879) e ad altri particolari argomenti, nelle quali meglio appare, sorretta dalla sagacia del ricercatore e dal lume vivo dell'erudizione originale, l'abilità dello scrittore nel cogliere e fermare i lineamenti morali degli uomini e dei periodi storici.

Il teatro tragico.

7. Se i *Promessi Sposi*, e di per sé e rinvigorendo l'andazzo dell'imitazione scottiana, stimolarono gli ingegni italiani al romanzo storico, il *Carmagnola* e l'*Adelchi*, e di per sé e promovendo l'imitazione dello Shakespeare e dei grandi tragici tedeschi, diedero alle nostre scene un nuovo genere

di tragedia, storica nell'argomento, larga e complessa nello sviluppo dei casi e dei caratteri, libera nella forma. Nessuna opera veramente insigne uscí da codesto avviamento; ma la *Beatrice di Tenda* (1825) e *I Fieschi e i Doria* (1829) del cremonese Carlo Tedaldi Fores si fanno ancora pregiare alla lettura per qualche carattere ben delineato, per la forza d'alcune scene, per la scioltezza del verso e per l'audace ampiezza del concepimento; né vogliono esser passate sotto silenzio le tragedie (*Buondelmonte*, *Pia de' Tolomei*, ecc.), di Carlo Marenco di Cassolnuovo in Lomellina (1800-46), che ebbero il loro quarto d'ora di popolarità anche per certo spirito di temperato patriottismo.

Il Pellico esordí in quell'arringo alfieregiando, con una *Laodamia*, con un *Turno*, tragedie da lui lasciate inedite, e colla *Francesca* (vedi pagina 259), e seguitò poi con altre nove tragedie (1820-33); ma quantunque trattasse di preferenza, come i suoi confratelli in romanticismo, argomenti desunti dalla storia del medio evo, non smise mai una cotal timidezza nel giovarsi della libertà che la nuova maniera gli consentiva. Le sue tragedie — sian ricordate ad onore l'*Eufemio di Messina*, l'*Ester d'Engaddi*, l'*Iginia d'Asti* — sono semplici nell'intreccio; non hanno larghezza di svolgimento né esattezza di rappresentazione storica; i caratteri dei personaggi vi sono tratteggiati con cura, ma senza rilievo, le passioni tenute lontane da ogni violenza. Queste composizioni drammatiche, benché non prive di qualche pregio modesto nel dialogo, nello stile, nella verseggiatura, non meritano davvero un posto cospicuo nella storia dell'arte. Ma sí in questa e sí nella storia del patrio risorgimento, il Pellico vive glorioso per un'operetta di prosa, *Le mie prigioni*.

S. Pellico.

8. Principal redattore del *Conciliatore* (pag. 259), egli doveva esser già caduto in sospetto della polizia austriaca, quando una lettera intercettata diede la prova della sua partecipazione alla setta dei Carbonari. Fu perciò tratto in arresto il 13 ottobre del 1820 e trasportato poi nelle carceri di Venezia, dove il 22 febbraio del 1822 udí leggere sulla piazzetta di S. Marco la sua condanna a morte, commutata in quindici anni di carcere duro da scontarsi nella rocca dello

Spielberg in Moravia. In sua gioventú il Pellico aveva seguito una filosofia tra scettica e deistica, libera dai vincoli del dogma positivo; ma la sua indole sentimentale e incline al misticismo non era fatta per le rigide induzioni e le negazioni del razionalismo; talché non appena lo colpí la sventura, si ridestò in lui una sete ardente di fede, che non tardò a ricondurlo alle credenze e alle pratiche della religione cattolica. E dalla religione egli attinse la forza per resistere alle indicibili pene della lunga prigionia e la virtú del perdono.

Graziato nel 1830, tornò in Italia e dimorò quasi sempre a Torino, segretario in casa Barolo, finché nol colse la morte nel 1854. I patimenti gli avevano fiaccato il corpo e lo spirito; le tendenze innate e le suggestioni d'un fratello gesuita fecero il resto. Tormentato da malori fisici e morali e afflitto dai disinganni, perdette ogni fiducia nella felicità terrena, e pur senza rinnegare le aspirazioni de' suoi giovani anni, queste sottomise a un esagerato pietismo fino a riprovare i moti del '48, a sostenere doversi aspettare la redenzione della patria dalla Provvidenza e dal ravvedimento degli oppressori, a non celare la sua simpatia per il potere temporale dei Papi. Ma fu intolleranza crudele l'amareggiare, come fecero alcuni, gli ultimi anni d'un uomo, che alla patria aveva dato il fiore della sua vita e un libro che nocque all'Austria piú degli inni rivoluzionari, e piú d'una battaglia perduta.

Le Mie Prigioni.

9. Le *Mie prigioni,* pubblicate per la prima volta a Torino nel 1832 e subito lette dovunque con grande avidità nell' originale e in quasi tutte le lingue moderne, sono la storia della vita del Pellico dal giorno dell'arresto fino alla liberazione. La politica a studio ne è esclusa; ma quella narrazione semplice, tranquilla, improntata della più candida sincerità vale meglio di qualsiasi recriminazione a suscitare lo sdegno contro un governo che condannava a una continua tortura dello spirito e del corpo uomini non d'altro rei che d'amare la patria.

Pure non a questo scopo mirò il Pellico scrivendo il suo libretto; sí a confortare qualche infelice col racconto de' suoi

mali e delle consolazioni a lui largite dalla religione, ad attestare che l'umanità non è cosí iniqua come si suole rappresentare, a diffondere sentimenti d'amore, a offrire un esempio d'energico volere e di giudizio pacato. Un'aura di virile rassegnazione spira da tutto lo scritto; ivi non ombra di partigianeria, non uno scatto d'ira, non un impeto di disperazione. Il prigioniero, sempre vigile contro ogni men che nobile moto del suo cuore, sempre pronto a scorgere il bene nel brutto mondo che lo circondava, aveva scrutato con mirabile serenità ogni suo sentimento durante la decenne angoscia. Ora lo scrittore chiama a raccolta e trasceglie i dolorosi ricordi, intreccia la descrizione della sua vita esteriore all'analisi interna, parla dei confidenti colloqui e delle tenere amicizie con qualche compagno di sventura, colorisce bellamente le figure dei pietosi incontrati in quegli anni di patimenti, tutto illumina della luce d'un'alta idealità religiosa ed umana, e con fine e spontaneo senso d'arte compone un libro che insieme commuove, conforta, diletta. Pari alla schiettezza del contenuto è il candore della forma, specchio tersissimo del pensiero e del sentimento. Semplice e piano lo stile; fresca e pura, se togli qualche rara affettazioncella e « una lievissima ombra di provincialismo », la lingua. Non ha piú elegante naturalezza la prosa del Manzoni nella prima edizione dei *Promessi Sposi*.

La novella in versi.

10. La novella in versi, che dicemmo essere stata un altro dei generi piú cari ai romantici, fu rimessa in onore dal Grossi. In tutte e tre le sue, il tema fondamentale è un amore contrastato, cui consegue la morte cristianamente rassegnata della fanciulla; e la sentimentalità malinconica che è insita in siffatti temi, acquista rilievo dalle lugubri situazioni, dalla forzata espressione degli affetti, dall'onda molle dell'ottava.

Questi caratteri passarono dalla *Fuggitiva* e dall'*Ildegonda* alle numerose novelle composte allora quasi in ogni parte d'Italia. In Lombardia il Cantú intrecciò nell'*Algiso* (1828) una storia d'amore ai fatti della Lega Lombarda; Giovanni Torti (1774-1852) narrò i casi d'una fanciulla sfuggita alle insidie di Cesare Borgia (*La torre di Capua*, 1829); e il

Pellico scrisse la prima delle sue dodici *Cantiche* (in versi sciolti), che hanno per soggetto immaginose storie medievali d'amore, di sciagure, di sacrifizi. In Toscana Bartolomeo Sestini da S. Mato presso Pistoia (1792-1822) svolse in quattro canti d'ottave la leggenda della *Pia de' Tolomei*, che l'Alighieri aveva potentemente suggellato in quattro versi indimenticabili (*Purgatorio*, V, 133-36). Nella Calabria infine, alcuni poeti, traendo ispirazione non pur dalle novelle dei romantici lombardi, ma dai poemetti del Byron e dalla stessa natura selvaggia del loro paese, narrarono in ottave e in isciolti fantastiche storie di fanciulle rapite o abbandonate, di briganti, di truci vendette, ponendo la scena nelle spelonche dei banditi, nelle foreste interminate, nei conventi solitari della Sila.

11. Il Grossi si mostrò pure buon fabbro di *ballate* o *romanze* nelle liriche inserite nel *Marco Visconti*. Ma quanti altri cultori di codesto genere popolaresco non si potrebbe annoverare! Nelle *Melodie* di Samuele Biava da Vercurago nel Bergamasco (1792-1870) sono da lodare la varietà dell'ispirazione, civile, domestica, religiosa, la vivezza delle descrizioni, la semplicità, che talvolta diviene però sciatteria, dello stile, la molteplice snellezza dei metri. Monocorde è invece la lira di Pietro Paolo Parzanese da Ariano Irpino (1810-52), che nei *Canti popolari* e nei *Canti del povero* disse in forma studiatamente modesta le miserie e i dolori della moltitudine villereccia assorgente alla contemplazione della natura al pensiero di Dio, e nel 1847 inneggiò ai martiri della causa italiana.

La lirica romantica.

S. Biava

P. P. Parzanese.

Alla patria diè il canto anche Arnaldo Fusinato da Schio (1817-89), che combatté valorosamente nel '48 e nel '49, e dotato di facile vena godette per alcun tempo di grande popolarità per le sue poesie sentimentali (*Suor Estella*, *Le due madri*, ecc.), e più meritamente per le sue gaie poesie giocose e satiriche *Lo studente di Padova*, *Il medico condotto*, ecc. Nel Veneto risonò pure ammirata nel secondo quarto del secolo la voce di Luigi Carrèr, nato e vissuto quasi sempre a Venezia (1801-50), buon prosatore intorno a soggetti di critica letteraria e artistica, elegante espositore di leggende

A. Fusinato

L. Carrèr

italiane ed esotiche nelle ballate (*La sposa dell'Adriatico, Il cavallo d'Estremadura,* ecc.), fine ricercatore dei segreti dell'anima nei sonetti, caldo descrittore delle bellezze naturali negli sciolti di tempra foscoliana dell'*Inno alla Terra.*

Dei quali lirici, scelti ad esempio fra i tanti, il Parzanese per la calma dello stile accuratamente lavorato, il Carrèr per l'unità della concezione, la determinatezza del disegno, il decoro delle movenze e la serenità dell'ispirazione, tengono del classico e alquanto s'allontanano, massime il secondo, dai romantici schietti, che qui abbiamo passato in rassegna.

Il romanticismo indipendente o classicheggiante.

12. Il Carrèr bellamente rispecchia le condizioni della letteratura e degli spiriti nel Veneto, dove, pur fra il trionfare delle idee e delle fantasie romantiche, la salda educazione classica teneva vivo il culto d'una corretta compostezza nelle forme dell'arte. In Toscana la natural indole degli ingegni e la tradizione letteraria paesana ripugnavano alle esagerazioni e alle stravaganze del romanticismo lombardo, e la fiorentina *Antologia* (vedi pag. 294), quantunque seguace del nuovo avviamento letterario, pur cercava di moderarne gli eccessi. Non par dunque caso che quello tra' romantici che alle dottrine della scuola diede l'impronta personale, dopo il Manzoni, piú rilevata e nel professarle attinse forza da un copioso e ben digerito corredo di cultura classica, Niccolò Tommasèo, nascesse (nel 1802) a Sebenico in Dalmazia, terra pur dianzi soggetta alla Serenissima, compisse a Padova i suoi studi di legge e nel 1827 ponesse stanza a Firenze, dove fu uno dei piú operosi collaboratori di quella rivista, finché nel 1832 il governo granducale non la soppresse.

N. Tommaseo.

Ingegno e carattere ebbe il Tommasèo singolarissimi, per original gagliardia e versatilità l'uno, per intemerata saldezza l'altro; per certo amore della contradizione e del paradosso quello, per un'ombrosa salvatichezza e un'intolleranza superba, questo. Scrisse moltissimo, quasi in ogni genere di composizione e intorno alle piú disparate materie: poesie, novelle, romanzi, libri, opuscoli, articoli di religione, di morale, di pedagogia, di storia, di politica, di filosofia, di critica letteraria, di filologia, sempre dominato da un alto sentimento morale, sempre inteso a un nobile fine, l'educazione

mediante il sapere. Educativo fu anche l'esempio della sua vita, tutta trascorsa in una povertà onorata e sdegnosa. Obbligato a lasciare Firenze, esulò a Parigi; visitò poi la Corsica e vi raccolse i canti popolari, che pubblicò insieme con quelli toscani, greci e illirici; nel 1839 approfittando d'una amnistia concessa da Ferdinando I, si stabilí a Venezia, dove sofferse la prigionia dell'Austria e nel '48 partecipò con Daniele Manin al governo provvisorio. Caduta Venezia, emigrò a Corfú, quasi cieco, e di là a Torino (1854). Ivi e poscia a Firenze (dal 1865) seguitò a vivere del suo lavoro, nulla chiedendo per sé e ricusando onori e favori e uffici, offerti al venerando patriotta dal popolo e dal governo dell'Italia risorta. A Firenze morí nel 1874.

L'opera letteraria del Tommaseo.

13. Nei versi, un po' duri ma densi di pensiero e di sentimento, il Tommaseo trasse accenti di poderosa originalità da svariate fonti d'ispirazione, dalla natura, dalla scienza, dall'osservazione dell'anima umana e della società, e rinnovò forme e modi, felicemente tentando anche la restaurazione della metrica classica. Nelle prose, quantunque talvolta l'eccessivo amor dell'antitesi, la concisione un po' artificiosa e qualche ricercatezza dieno troppo a vedere il lungo studio ch'ei poneva nel martellare i suoi robusti periodi, pure a lui conviene come a pochi altri la lode di stilista insigne: « purgatezza, proprietà, ricchezza di lingua, perspicuità, numero, vigore, felice arguzia sono, e non tutte, le sue doti ».

Filologo, accoppiò alla vasta erudizione un finissimo senso della lingua e lasciò monumenti cospicui del suo sapere nel *Dizionario dei Sinonimi* (1830) e nel *Dizionario della lingua italiana* (Torino, 1856 sgg.), per non dire d'altre minori, ma non meno notevoli scritture. Critico, riprese dal Foscolo e svolse con maggior larghezza e piú saldo fondamento di studi il concetto che le opere letterarie devono essere considerate nel loro tempo e illustrate mediante la conoscenza dell'anima e della cultura degli autori; sentí e con analisi squisita riuscí a far sentire le bellezze dei classici. Il *Dizionario estetico* (1840), i volumi *Bellezza e civiltà* (1857), *Ispirazione e arte* (1858), *Storia civile nella letteraria* (1872) sono opere che ancora si consultano e si leggono con pro-

fitto e diletto; nel *Commento alla Commedia* e nelle dissertazioni dantesche si trovano raffronti, osservazioni, idee e spunti di idee che altri oggi svolgono e che paiono novità pur fra tanta luce di studi intorno al Poeta divino.

Ma la fede religiosa, vivamente e profondamente sentita, le convinzioni morali, il concetto, che il Tommasèo aveva comune co' romantici lombardi e ch'egli recò alle ultime conseguenze, del fine educativo della letteratura e l'innato spirito di contradizione pur troppo turbarono spesso la serenità del critico, specie nei giudizi sui contemporanei. Incline a indulgenza verso i mediocri, fu censore severo, acre, perfino maligno di quasi tutti gli scrittori che a' suoi dí incontravano maggior favore, dal Foscolo al Leopardi; e dalla sua vena inesauribile di polemista fortissimo scaturirono contro di loro biasimi e frizzi non sempre conformi a quello spirito cristiano che pur era assai volte il motivo della riprovazione.

G. Mazzini critico e scrittore.

14. Di quel grande apostolo dell'unità italiana e agitatore politico, che fu Giuseppe Mazzini (1805-72), non è nostro ufficio parlare ampiamente; si toccare, come di critico geniale e scrittore vigoroso, per i suoi articoli letterari *(L'amor patrio di Dante, Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea nel secolo XIX, Del dramma storico,* ecc.*)*, pubblicati nell'*Indicatore genovese* e nel *Livornese,* nell'*Antologia,* nella *Giovine Italia,* e raccolti negli *Scritti d'un italiano vivente* (1847).

Seguace fin dall'età giovanile delle dottrine romantiche, il Mazzini accoglie e co' suoi sentimenti di politico e di filosofo ravvalora il concetto che l'arte debba tendere al perfezionamento morale dell'uomo. Come trattando di politica, di filosofia e di religione combatte l'individualismo e pone la base del consorzio sociale nell'umanità, cosí negli scritti estetici vede il fondamento dell'arte nella verità universale liberamente interpretata dal genio; e vagheggia una letteratura europea risultante dal generalizzarsi delle idee e dei caratteri nazionali. Solo nella vita umana intesa e sentita nella sua universalità, nel grande moto collettivo dei popoli la poesia doveva cercare e poteva trovare ispirazione varia e potente. Nella sua

avversione all'individualismo, il Mazzini sdegna l'arte che esprime sentimenti personali o concetti alieni da quella ch'egli giudica la verità; concepisce la vita come una « missione » e l'arte come un « sacerdozio d'educazione ». Ond'è che le alte idee patriottiche, morali e umanitarie, splendenti al suo pensiero, sono per lui, critico, la principal misura del valore d'un'opera estetica. Ne' suoi scritti letterari il Mazzini è prosatore vivo ed efficace, ad ora ad ora semplice o immaginoso, con una lieve tinta di classicità, quasi sempre senza quel mistico formalismo che non di rado aduggia i suoi scritti politici.

15. Essenzialmente romantico fu pure Francesco Domenico Guerrazzi, ma con un buon pizzico di rettorica classicheggiante, commista e sovrapposta all'enfasi sentimentale del romanticismo straniero, in ispecie byroniano, da cui piú che dal romanticismo italiano egli dipende. Nacque a Livorno nel 1804 e crebbe, libero di sé, a un'esagerata coscienza del proprio valore, a smisurati disegni. Studiò leggi a Pisa ed esercitò in patria l'avvocatura con prospero successo. Animo risoluto e tenace, cuore ardente d'amore per la libertà, sofferse persecuzioni e prigionia sotto il governo granducale, e nel '48 ebbe gran parte nei moti toscani, ministro dell'interno nel Gabinetto presieduto dal Montanelli, triumviro col Montanelli stesso e col Mazzoni dopo la fuga di Leopoldo II, dittatore col nome di Capo del potere esecutivo negli ultimi giorni della libertà, processato come reo di lesa maestà al ritorno del Granduca e condannato alla pena dell'ergastolo, commutata poi nell'esiglio in Corsica. Nemici ebbe molti, e la passione di parte aggravò il giudizio sull'opera sua di agitatore popolare e di governante; ma la sua indole e il suo contegno rendono legittimo il dubbio ch'egli mirasse piú che all'attuazione d'un'alta idealità patriottica, al sodisfacimento della sua smodata ambizione. Dopo la proclamazione del Regno fu piú volte eletto deputato, e alla Camera e negli scritti seguitò a combattere violento quella ch'egli chiamava l' « empia setta » dei moderati. Infine corrucciato cogli uomini e col mondo si ritirò in villa presso Cecina e là morí nel settembre del 1873.

F. D. Guerrazzi.

I romanzi del Guerrazzi.

L'agitata vita politica diede spesso occasione al Guerrazzi di maneggiare la penna con destrezza e irruenza di schermidore provetto e impetuoso, in difesa di sé stesso e contro i propri avversari; ma la sua fama di letterato è specialmente raccomandata ai romanzi, il primo dei quali in ordine di tempo è la *Battaglia di Benevento* (1827-28), in ordine di pregio l'*Assedio di Firenze* (1836). In quello il giovane scrittore tessé intorno alla catastrofe degli Svevi una vasta tela d'intrighi e di passioni violente, rappresentando con tinte accese e con tocchi gagliardi scene orridamente tragiche e su tutto diffondendo come una nube di disperazione e di pessimismo. Nell'*Assedio di Firenze* lampeggiano ad ogni pagina fiamme d'amor patrio dalla rappresentazione viva, solenne, eloquente della caduta d'un gran popolo. Il Guerrazzi diceva d'averlo scritto non potendo « combattere una battaglia », coll'intento « di eccitare la sensibilità della patria caduta in miserabile letargia »; e squillo di guerra fu infatti quel libro fra la generazione che preparò e combattè le epiche battaglie del Quarantotto. Oggi molti difetti si possono notare e nella struttura e nella condotta e nello stile, che allora sfuggivano agli spiriti trascinati dall'impeto del sentimento; pure sarebbe peggio che ingiusto negare al capolavoro guerrazziano ogni durevole merito d'arte.

Tennero dietro all'*Assedio* numerosi altri romanzi storici, *Veronica Cibo*, *Isabella Orsini*, *Beatrice Cenci*, *L'assedio di Roma*, ecc., nei quali traspira sempre l'odio contro ogni maniera d'oppressione, e la fantasia dello scrittore si sbizzarrisce sempre piú nelle sue truci invenzioni. La lingua, sí nei primi e sí in questi piú tardi frutti dell'ingegno del Guerrazzi, è ricca, varia, di purissima lega; ma lo stile ha convulsioni strane e gonfiezze quasi secentesche, è falso e rettorico; rivela insomma un sforzo, che mentre tende all'effetto, riesce invece a scemarlo pur là dove nei fremiti, nelle invettive, nelle ironie il sentimento ispiratore è sincero. Invano lo scrittore si sforza a nascondere sotto il manto della rettorica l'aridità del suo spirito.

Men rilevati sono quei difetti in alcune idealeggiate biografie di illustri italiani (1863-67) e nel *Pasquale Paoli*,

narrazione storica della fine della libertà còrsa; e dispaiono quasi del tutto in certe scritture di piano argomento, come la *Serpicina* (1829), graziosa allegoria intesa a mostrare l'inferiorità dell'uomo rispetto alle bestie, e il *Buco nel muro* (1862), romanzo di costumi e d'argomento moderni. Quivi lo stile è semplice e naturale nella vivezza della schietta parlata toscana, animato da una vena d'umorismo e da un soffio perenne di spontanea gaiezza.

16. Cuore infiammato d'amor patrio, ma intelletto piú calmo e sereno del Guerrazzi, ebbe pure un altro letterato toscano, Giámbattista Niccolini, nato nel 1782 ai Bagni di S. Giuliano presso Pisa e vissuto fino al 1861, quasi sempre a Firenze, nell'ufficio di « aggregato » all'Archivio delle Riformagioni, prima (1804-7), di professore di storia e mitologia nell'Istituto di belle arti, poi. Lezioni dette dalla cattedra sono in parte le sue prose, dove con bella vigoria di stile, non disgiunta però da una cotale affettazione rettorica tratta argomenti di storia civile, di storia e di critica letteraria ed artistica, di filosofia, di lingua. Accademico della Crusca, seppe tenere il giusto mezzo fra il purismo pedantesco e la licenza, sostenendo la preminenza dell'uso vivo toscano sopra ogni altro dialetto, senza rinnegare l'importanza dell'uso letterario e difendendo i diritti della ragione contro la superstizione grammaticale. In politica fu dei primi che avessero il concetto dell'unità monarchica italiana, e già nel 1830 lo affermò pubblicamente nel *Giovanni da Procida*; fu dei pochi che non si lasciassero sedurre dall'utopia neoguelfa, e pur fra gli entusiasmi suscitati dai primi atti di Pio IX, tenne fede all'idea di Dante, del Machiavelli e dell'Alfieri, che l'Italia non potesse risorgere per opera d'un papa. L'arte considerò e professò come un apostolato in servigio di codesti suoi principî politici, trasfondendo i suoi sentimenti liberali, unitari e antipapali nelle numerose liriche civili (per lo piú sonetti), che compose dal 1796 al 1861, e nelle tragedie, che sono il principal titolo della sua gloria. G. B. Niccolini.

17. Imitatore del Monti nella cantica giovanile *La Pietà* (1804), amico e ammiratore del Foscolo, che lo adombrò nel Lorenzo Alderani dell'*Ortis* e che a lui dedicò un fascico- Le tragedie di G. B. Niccolini.

letto di poesie e la *Chioma di Berenice* (1803), il Niccolini entrò nell'arringo tragico traducendo i Greci e tentando (1810-14) di riprodurre la vita e l'arte antica in cinque tragedie originali, *Polissena, Ino e Temisto, Edipo, Agamennone* e *Medea,* d'argomento greco e foggiate sullo stampo classico, che però non mortifica in tutto la calda ispirazione del poeta. Ma a codesto tipo di tragedia non si tenne fermo gran tempo e stimolato dagli esempi dello Shakespeare e del Byron e piú tardi anche dello Schiller e del Manzoni, passò gradatamente, non senza qualche peritanza o sosta o ritorno, né senza qualche persistenza di spiriti classici, al dramma romantico.

Delle tragedie che segnan le tappe di questa via, tre sole, *Matilde* (1815), *Rosmunda d'Inghilterra* (1839) e *Beatrice Cenci* (1838-44), non hanno altro intento che la rappresentazione di quegli amori romanzeschi e sentimentali e di quelle truci situazioni di che tanto si compiaceva l'arte romantica; nelle altre i propositi civili dello scrittore sono sí palesi, che spesso i vecchi governi ne vietarono la pubblica recitazione, e all'*Arnaldo* toccarono le censure pur dei liberali neo-guelfi. Col *Nabucco* (1819), trasparente allegoria della contesa fra il despotismo politico, il teocratico e la sovranità popolare, coll'*Antonio Foscarini* (1827) e col *Filippo Strozzi* (1847) il Niccolini infatti mirò a deprimere le varie forme del despotismo; col *Giovanni da Procida* (1830) e col *Lodovico Sforza* (1833) a esaltare l'indipendenza e l'unità dell'Italia; coll'*Arnaldo da Brescia* (1843) a ciò stesso e a combattere il potere politico dei Papi e la degenerazione temporale della Chiesa cattolica.

Non molto destro né sereno nell' indagine storica — ne fanno fede la *Storia della Casa di Svevia in Italia* e quella del *Vespro Siciliano,* deboli risultamenti degli studi intrapresi per il *Procida* e per l'*Arnaldo* — il Niccolini ritrae nelle sue tragedie le istituzioni e le figure dei tempi andati in modo piú corrispondente al suo ideale che alla realtà. Di che non moveremo rimprovero all'artista; sí del non avere nel *Procida* fatta apparire sulla scena, a preparazione della catastrofe finale, la lotta fra la tirannide angioina e gli oppressi. Ma ammireremo ivi stesso la tragica grandezza del

protagonista e alcuni episodi spicciolati; nel *Foscarini* la vigorosa, ancorché storicamente falsa, rappresentazione dell'ambiente politico veneziano; nell'*Arnaldo* la vastità solenne della concezione, il rilievo mirabile dei fatti e dei personaggi, il movimento vario delle scene, e nelle scene, il quadro magnifico dei sentimenti e delle passioni popolari.

L'*Arnaldo*.

L'*Arnaldo* è il capolavoro del Niccolini, più che tragedia, poema drammatico, non destinato né adatto alla recitazione scenica. Quivi nelle grandi figure del frate bresciano, tribuno del popolo e ribelle all'imperatore e al pontefice, di Federigo Barbarossa e d'Adriano IV s'impersonano i tre principî, popolare italiano, ghibellino e guelfo in lotta fra loro; e dall'oppressione del primo per l'alleanza dell'assolutismo straniero col potere teocratico, esce l'ammaestramento civile. Non soltanto nei cori, che all'azione strettamente si collegano, ma anche nei discorsi dei personaggi è palese l'ispirazione lirica più che drammatica, caratteristica del teatro del Niccolini; né questo è veramente pregio in tragedia, come non è pregio l'abbondanza eccessiva delle sentenze, per nobili e sane che siano. Loderemo invece sí nell'*Arnaldo* e sí nelle altre composizioni del poeta toscano, lo splendore dello stile, l'efficacia dell'espressione, la larghezza del dialogo, l'armonia varia e sostenuta della verseggiatura.

Il classicismo puro.

18. Il Niccolini, che classico per natura e per educazione, modifica la sua arte mediante un rigoglioso innesto di romanticismo, viene dunque a prender posto nella terza di quelle categorie di scrittori che abbiamo distinto in sul principio di questo capitolo.

Il classicismo puro aveva ancora i suoi apostoli, che davano precetti di serenità, di pacatezza e di misura nelle concezioni artistiche, che volevano tranquilla e linda la forma delle scritture, rotondi e sonanti i periodi, peregrine le locuzioni, che rifuggivano da ogni forestierume non pur di parola, ma di pensiero, che avevano più cura del « magistero dello stile » che del concetto. Modelli per la lingua i trecentisti, per lo stile i cinquecentisti; corifei della scuola, con variate predilezioni personali e regionali, il Cesari, il Giordani, il Monti, il Foscolo, il Leopardi.

I principî del piú austero purismo classico imperavano a Napoli in quella scuola (1825-47) di Basilio Puoti, che fu per il Mezzogiorno un vivaio di elette intelligenze e di nobilissimi cuori. In Toscana Luigi Fornaciari di Lucca (1798-1858), uomo di molta cultura e di finissimo gusto, giovò con opere grammaticali e filologiche e piú con una famosa scelta di *Esempi* a tener vivo il culto del « bello scrivere ». Là stesso e nello Stato pontificio piú altri seguivano le medesime vie e, critici piuttosto che artefici originali, davano esempi di prose forbitamente accademiche. I loro nomi non vivono se non nella cerchia ristretta degli studiosi, perché troppo spesso dimenticarono ciò che aveva detto il Leopardi, che pur si vantava dei loro, la letteratura per essere classica dover essere anzi tutto moderna, e i classici greci e latini e italiani non doversi imitare nelle minuzie, ma nell'abito di scrivere « pel tempo loro e secondo i bisogni, i desideri, i costumi e sopra tutto il sapere e l'intelligenza de' loro compatriotti e contemporanei ». Nondimeno, quei paladini del buon gusto ortodosso non meritano i facili dispregi onde taluno suole colpirli. Bisogna infatti rammentare che essi, mentre tenevano desto il rispetto della tradizione letteraria e della purezza linguistica, per via indiretta alimentavano il sentimento dell'italianità.

I classicisti romanticheggianti.

19. Sennonché nella pratica dell'arte, specie della poesia, raramente le dottrine dei classicisti e dei puristi furono attuate con assoluta rigidezza e senza concessioni alle idee e agli avviamenti della scuola romantica.

F. Romani.

Felice Romani, genovese (1788-1865), che piú d'una lancia spezzò contro di questa, attingeva dalle letterature di Francia e d'Inghilterra, invise ai classicisti piú intolleranti, i soggetti d'alcuni di quei melodrammi con cui risollevò a dignità d'opera d'arte codesto genere poetico (pag. 100) e che il Bellini e il Donizetti rivestirono delle loro soavissime melodie.

A. Maffei.

Delle letterature straniere diffondeva la conoscenza con traduzioni eleganti, se non fedeli, il trentino Andrea Maffei (1798-1885), classicista e montiano. A Giovanni Rosini di Lucignano

G. Rosini.

in Toscana (1776-1855), infelice continuatore d'un episodio dei *Promessi Sposi* nella *Monaca di Monza*, autore d'altri

romanzi storici e di lavori svariatissimi, la devozione alle vecchie massime non impediva d'accogliere e praticare anche le nuove idee. In Sicilia Giuseppe De Spuches, palermitano (1819–84), traduttore di Euripide, imitatore del Monti, scrittore d'eleganza classica, indulgeva ai gusti del tempo colla novella medievale in ottave *Gualtiero*, e sua moglie Giuseppina Turrisi Colonna (1822–48), una delle migliori poetesse italiane per sincerità d'ispirazione e lindura di forma, univa allo studio di Dante, del Petrarca, del Leopardi e dei classici antichi quello del Byron. A Napoli, l'andazzo romantico portava un'onda di filosofismo e di sentimentalità nelle stanche forme della canzone petrarchesca e del sonetto, care ai classicisti; nell'Emilia, la compostezza serena delle forme foscoliane e leopardiane s'adattava a ispirazioni malinconiche e sentimentali nei versi d'Agostino Cagnoli da Reggio (1810–46) e di Antonio Peretti garfagnino (1815–58); e le Marche, dove piú pura vigoreggiava la scuola del Monti e del Perticari, davano all'Italia il pesarese Terenzio Mamiani della Rovere (1799–1885), che nel classicismo delle sue poesie trasfuse certa vaga morbidezza stilistica propria de' romantici.

G. De Spuches.

G. Turrisi Colonna.

T. Mamiani.

Esule in Francia per delitto d'amor patrio, ministro di Pio IX durante il breve periodo del governo costituzionale (1848), ministro, ambasciatore, senatore dell'Italia risorta, il Mamiani fu filosofo di gran nome, ma anche scrittore di *Prose letterarie* e di *Novelle, favole e narrazioni*. Negli *Inni sacri* (1829), scritti in bellissimi sciolti montiani, volle allargare il concetto del Manzoni e « temperando l'idea cristiana colla forma greca, celebrare la virtú d'una religione civilmente educatrice ». Negli *Idilli* (1829), poveri d'ispirazione spontanea, ma ricchi di concetto, cantò le bellezze della natura come rivelatrici e stimolatrici di sentimenti umani, tenendosi abilmente lontano dai tradizionali artifici del genere pastorale e spesso facendo vibrare la nota dell'amore d'Italia.

20. Contemporaneo al prorompere del moto romantico in Italia fu l'inizio di quel fervido culto degli studi storici che caratterizza il secolo XIX. Tornarono in onore le ricerche e l'illustrazione delle fonti; ripresero voga i metodi muratoriani, e alla storia filosofica e polemica di tipo settecentesco

La storiografia.

si mirò a sostituire la storia ricostruttrice fedele dei caratteri delle età, investigatrice profonda dello svolgimento dello spirito umano per entro alla successione dei fatti. Al quale rinnovamento della storiografia contribuí certo anche il romanticismo con la gran parte fatta alla storia nella produzione artistica (drammi e romanzi) e con quel suo inculcare, come canone d'arte, la rappresentazione del vero.

Fiorirono specialmente gli studi sul medio evo italiano, grazie non solo alle generali tendenze del romanticismo, ma anche all'esempio offerto dal Manzoni col suo *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica.* Di qui mossero le dispute sulle relazioni dei Longobardi coi vinti Romani e sulla formazione delle classi sociali nell'età dei Comuni; dispute alle quali molti parteciparono, ma nessuno con sí copioso corredo d'indagini archivistiche come il napoletano

C. Troya. Carlo Troya (1784-1858), nobile figura d'erudito e di patriotta, autore altresí d'un libro *Del veltro allegorico di Dante* (1826) e d'una monumentale *Storia d'Italia nel medio evo* (1839 sgg.) rimasta pur troppo interrotta a Carlo Magno.

C. Balbo. In Piemonte Cesare Balbo (1789-1853), patrizio torinese, uomo di lettere e di stato, presidente del primo ministero costituzionale, levò fama di sé colla *Vita di Dante* (1839), di cui ebbe l'idea dal *Veltro* del Troya; e poi fra molte altre opere storiche e politiche dettò in istile conciso e vigoroso un *Sommario della Storia d'Italia* (1846), mirabile per il largo e nitido concepimento, dove intese mostrare « con l'evidenza d'un imparziale racconto » che prospera l'Italia non era stata se non quando era stata immune di dominio straniero e che quindi prima necessità per gli Italiani era l'indipendenza.

M. Amari. Nei medesimi anni Michele Amari (1806-89), palermitano, entrava a grande onore nel campo degli studi storici colla sua *Storia del Vespro siciliano* (1842), che gli costò l'esiglio a Parigi dal '42 al '48 e di nuovo dopo la Rivoluzione fino al '59. Monumento di solida dottrina e di pensiero profondo, quel libro, migliorato nelle successive edizioni, serba tuttora la sua capitale importanza e sta degnamente accanto alla *Storia dei Mussulmani in Sicilia* (1854-72), il piú so-

lenne frutto della geniale operosità dell'Amari. Il quale dopo la proclamazione del Regno fu professore d'arabo a Pisa e a Firenze, senatore e due volte Ministro dell'istruzione.

I *Monumenta historiae patriae* e l'*Archivio storico italiano*.

All'attività individuale, feconda d'opere storiche erudite e divulgative, furono di stimolo e d'aiuto l'istituzione della prima Deputazione di storia patria per opera di Carlo Alberto (1833) e la fondazione dell'*Archivio storico italiano* (1842). La Deputazione piemontese, che fu modello ai consimili istituti delle altre regioni italiane, avviò tosto l'edizione di documenti e cronache in una serie, tuttora aperta, di sontuosi volumi *(Monumenta historiæ patriæ)*. L'*Archivio Storico* sorse a Firenze per l'ardita iniziativa del Vieusseux, cui fu cooperatore zelantissimo Gino Capponi (1792-1876), gentiluomo dotto e operoso, mecenate nel piú nobil senso della parola, il quale scrisse con rara dirittura di pensiero e in istile sobriamente elegante, di pedagogia, di politica, d'economia, di filologia e ci lasciò pure una pregevole *Storia della Repubblica fiorentina* (1875). Nei volumi dell'*Archivio* venne a raccogliersi una messe ingente e preziosa di materiali e di memorie, che si va accrescendo ancor oggi, perché il periodico vive sempre e fiorisce, lustro d'Italia.

Carattere patriottico della letteratura.

21. L'Amari, sfatando la leggenda di Giovanni da Procida e dimostrando essere stato il Vespro opera di popolo, dava un severo ammonimento a oppressori e ad oppressi. Nelle scritture storiche del Troya e del Balbo la concezione e la rappresentazione dei fatti si colorano della luce dell'idealità neo-guelfa. E già si notò che la maggior parte delle opere d'arte e di critica discorse pur dianzi, cela propositi di rigenerazione morale e politica. Prima del Quarantotto infatti la letteratura fu un'« immensa officina di guerra » contro il despotismo straniero e indigeno. Nei romanzi, nelle tragedie, nei melodrammi, che musicati dal genio del Verdi, suscitavano fremiti di entusiasmo patrio, essa ritrasse, descrivendo altri luoghi e altri tempi, le condizioni e le aspirazioni italiane e presenti; volse la storia all'ammaestramento politico; aguzzò lo strale della satira contro i dominatori e contro i sudditi imbelli o corrotti; intonò gl'inni della riscossa.

G. Belli.

Due grandi poeti satirici ebbe l'Italia nel periodo di cui di-

scorriamo, Giuseppe Gioacchino Belli e Giuseppe Giusti. Il primo (1791-1863), romano e descrittore stupendo, ne' suoi duemila sonetti in dialetto romanesco, della vita, dei costumi, dei sentimenti, delle superstizioni del popolo di Roma, non ebbe per vero intenti nazionali; ma ne' molti sonetti, dove con caustica arguzia flagella la corruzione, il disprezzo delle leggi, il lusso sfrenato, la crudeltà delle persecuzioni politiche, tutti gli abusi insomma del governo di Gregorio XVI, diè a vedere spiriti sinceramente liberali e combatté una battaglia contro la potestà temporale dei Pontefici. L'altro, il Giusti, accompagnò alla riprensione dei vizi della sua Toscana la manifestazione di concetti largamente italiani. Inferiore d'assai al Belli nell'ampiezza della rappresentazione del reale, lo supera di gran lunga nell'importanza civile.

G. Giusti. 22. Il Giusti nacque a Monsummano presso Pescia nel 1809, e fatti i primi studi a Firenze, a Pistoia ed a Lucca, s'inscrisse nel 1826 al corso di diritto nell' Università di Pisa; ma la laurea non ottenne se non nel 1834, perché essendogli piaciute piú le panche dell'Ussero che quelle della Sapienza, e avendo fatta più stretta conoscenza col commissario della Polizia granducale che co' suoi professori, il padre se lo tenne a casa per piú di tre anni. I codici e i tribunali non gli andavano a' versi; amava invece la letteratura, per la quale smise ben presto di far pratica d'avvocheria. E seguitò a studiar Dante (su cui lasciò scritti e postille non ispregevoli), Virgilio, Orazio, Tacito, il Montaigne, e a comporre poesie, che gli diedero bella fama. La breve sua vita egli passò quasi tutta in Toscana, a Firenze, a Pescia, a Pisa, solo allontanandosene per isvagarsi da certe malinconie e rinfrancare la cagionevole salute in qualche viaggio, e per visitare, nel 1845 a Milano, il Manzoni innamorato della viva lingua fiorentina usata dal Giusti nelle sue poesie.

Caldo fautore dell'indipendenza, della libertà e dell' unità della patria, solo per un momento, nel fervore delle illusioni suscitate da Pio IX, s'accostò all'idea federativa neo-guelfa. Quanto alla forma di governo, nel '36 augurava un regime monarchico; ma poi ondeggiò, come portavano i tempi, fra monarchia e repubblica, ancorché sempre avesse a sdegno le

esorbitanze dei demagoghi. Maggiore nella guardia civica di Pescia (1847), si dolse vivamente di non poter seguire, malazzato com'era, i volontari toscani sui campi di Lombardia; nel '48 fu deputato assiduo nella prima e nella seconda assemblea legislativa, ma nel '49 non volle, benché eletto, partecipare alla Costituente. Non fu avverso al ritorno dei Lorenesi; ma si ritrasse dalla vita pubblica, come gli altri liberali toscani, non appena vide il granduca affidarsi alle baionette dell' Austria. Pochi mesi dopo, il 31 marzo 1850, morí improvvisamente di tisi polmonare in casa dell'amico suo Gino Capponi.

Le poesie satiriche del Giusti.

23. Sempre viva era in Toscana la tradizione della poesia giocosa, e allora, fra il '20 e il '30, il pubblico gradiva assai le strofe ridanciane e sol qua e là leggermente e bonariamente satiriche di Antonio Guadagnoli d'Arezzo (1798-1858). Il Giusti cominciò incerto fra questo genere, la lirica amorosa modellata sul Petrarca e una nuova specie di satira pratica e popolare, che balenava confusamente al suo genio e di cui è già piú che un accenno nella *Ghigliottina a vapore* e nella *Rassegnazione e proponimento di cambiar vita,* del 1833. Due anni dopo, il *Dies irae,* « grido d'ira e di scherno sulla tomba di Francesco I », del carceriere dello Spielberg, dava principio a quella « epopea satirica di vari e molteplici suoni, ma moventi e ritornanti a un medesimo tono », nella quale il Giusti « rappresentò l' Italia dei tempi suoi e di scorcio il passato e nello sfondo l'avvenire ».

La dominazione forestiera, l'abbiezione dei principi italiani vassalli dell'Austria, i tentennamenti del granduca, i metodi di governo oppressivi e corruttori, la sfacciata mutevolezza delle opinioni politiche, la viltà dei nobili devoti per interesse allo straniero, la stolta ambizione dei risaliti, la servilità del pecorame dicasterico, la sfiaccolaggine della gioventú, gli eccessi e le utopie delle nuove idee, la prepotenza degli arruffapopoli, tutte le piaghe della vita italiana e toscana in particolare, dal 1835 al '49, sono prese di mira dalla satira del poeta, ad ora ad ora faceta o ironica o sarcastica o apertamente riprovatrice. Ma sotto il variar delle forme l'ispirazione è sempre seria e muove dal desiderio del bene e dallo

sdegno di non poterlo appagare; sicché quel riso non passa alla midolla e cela una profonda mestizia: non mai però lo scoramento, ché il Giusti serba intatta la sua fede negli uomini, e freme, ma non dispera. Di qui deriva che in lui la satira s'accorda felicemente colla lirica in un nuovo e original genere di poesia.

Osservatore acuto delle cose che gli stanno intorno, ne scorge recondite particolarità e relazioni, e congegna scenette e piccole storie vive e vere, procedenti con naturale svolgimento dal principio alla fine. Finissimo artista, tramuta abilmente la realtà in materia di poesia, tenendosi quasi sempre lontano dalla volgarità e non di rado inalzandosi a concetti elevati e rappresentazioni largamente umane. Inesauribili il brio, l'arguzia, la lepidezza; sempre viva, precisa, energica l'espressione, cui serve mirabilmente la schietta lingua del popolo fiorentino con tutta la sua ricchezza di grazie, di motti, di frizzi; snelli, rapidi, svariatissimi i metri, quali presi dalla piú ovvia tradizione, quali felicemente ringiovaniti, quali nuovi, con melodiosi intrecci di rime, con rincalzi di ritornelli vaghissimi.

Le poesie del Giusti ebbero, specie in Toscana, vera popolarità e andarono in giro ancor manoscritte, cercate, lette, commentate avidamente. Ora, caduta la memoria delle occasioni per cui furono composte, mutate le condizioni politiche e sociali, alcune hanno perduto di freschezza e d'interesse; ma d'altre molte non è ancora sfiorita, né sfiorirà la giovinezza, raccomandata alla figurazione di tipi, come Bécero della *Vestizione*, Girella, Gingillino, che pur troppo son d'ogni tempo e d'ogni paese, e all'espressione di sentimenti che rispondono ad alte idealità patriottiche e umane. Nella *Terra dei Morti* è la voce della coscienza italiana, che rimbecca, sdegnosamente ironica, « le ingiurie oltramontane » non solo col ricordo delle glorie passate, ma anche col vanto del presente, degli alti ingegni che onorano la nazione, del fremente spirito di ribellione alla servitú forestiera. Nel *Sant'Ambrogio* il poeta lancia i frizzi della sua satira pungente contro l'imperiale oppressore austriaco e i suoi satelliti; ma compatendo ai soldati boemi e croati, « strumenti ciechi d'oc-

chiuta rapina », mandati schiavi a tenerci schiavi, mestamente rimpiange, infranta dall'avidità di dominio e dalla paura dei despoti, la fratellanza dei popoli liberi.

24. Oltre alle satire, il Giusti compose alcune liriche, nelle quali espresse affetti teneri e delicati, sentimenti d'amore e la sua fede nel buono, nel bello e nelle care illusioni. Quivi il patetico tocca talvolta la svenevolezza; ma dove ciò non accade, c'è spontanea semplicità, come negli *Affetti d'una madre,* o robustezza di pensiero e di forma, come nelle nove rime *A Gino Capponi.* Le liriche

Le principali prose del Giusti hanno atteggiamenti vari né tutti lodevoli. Nelle sue *Memorie* (1845–49) scrive spontaneo, lucido, rapido, senza fronzoli, tenendosi lontano da ogni specie d'affettazione; nell' *Epistolario* invece è non di rado palese il suo disegno di offrire al pubblico esempi di lingua parlata e modelli di stile; « invece dell' accademia togata c'è l' accademia vernacola; l'arte non giunge a nascondere l'artifizio, e la lima soverchia non aguzza lo stile, lo smussa ». Meno marcata è l' affettazione della proprietà paesana nel saggio *Della vita e delle opere di G. Parini* e nelle briose illustrazioni ai *Proverbi toscani*; ma in quello la forma ha certa andatura tra spezzata e umoristica, che non bene s'addice al soggetto. e le prose del Giusti.

25. Se togli un breve *coro* pei fatti di Modena del 1831, le poesie più apertamente politiche del Giusti per lo più tengono il mezzo fra la lirica, la satira e l'epica: esempi il *Dies irae,* l'*Incoronazione,* lo *Stivale,* il *Delenda Carthago.* Altri poeti, come il Manzoni, il Leopardi e il Niccolini, avevano cantato e cantavano la patria nelle forme della lirica pura; ma l'altezza del tono e dell'arte vietava a quelle loro composizioni le vie della vera popolarità. Perciò ebbero più facile diffusione e più immediata efficacia nella grande opera del Risorgimento altre liriche, meglio proporzionate nei sentimenti, nei concetti, nelle immagini, nella lingua all'intelligenza del popolo, le quali, composte in metri snelli e sonanti, erano facilmente ritenute a memoria e potevano al caso ispirare e secondare la concitazione impetuosa della musica guerresca. I poeti della patria.

G. Berchet. Il creatore di codesta lirica fu Giovanni Berchet (vedi pag. 257), che in versi di carattere popolaresco espresse i sentimenti dei liberali lombardi del '21. La cessione di Parga alla Turchia da parte dell'Inghilterra (1819) gli diede il soggetto per il polimetro *I profughi di Parga* (1821), dove nel rifiuto opposto da uno di quegli sventurati alle offerte d'un inglese suona il consiglio di non venir mai a patti coi nemici della patria, e nell'abbominazione di quell'infame mercato, la protesta contro la Santa Alleanza, trafficatrice dell'Italia nel Congresso di Vienna. Nelle *Romanze* (1822-24) il Berchet sdegna qualsiasi velo anche trasparente e avventa palesi i suoi dardi contro l'Austria e il principe di Carignano reputato fedifrago; infine nelle *Fantasie* (1829), poemetto di cinque romanze, descrivendo i sogni d'un esule, contrappone i fatti gloriosi della Lega Lombarda idealeggiati, all'importuna giocondezza, ai dolori, agli scoramenti de' suoi coetanei ed eccita questi a rivendicare la loro libertà e indipendenza. Non c'è in codeste poesie la finezza d'arte e di stile che contraddistingue l'ode del Manzoni *Marzo 1821*, non invano nota al Berchet; ma più rovente vi fiammeggia l'amor patrio, più fiero vi rimbomba l'eccitamento alla guerra contro gli oppressori.

Il poeta, esule fino dal 1821 in Inghilterra, in Francia, in Germania, dieci anni dopo mandò ancora il suo saluto al nostro bel tricolore sventolante, ahi per brev'ora!, sulle terre emiliane, coll'ode *Su, figli d'Italia, su in armi, coraggio!*; poscia si tacque. Ma i suoi versi, indarno braccati dalle polizie vigili e sospettose, correvano furtivi tra gli oppressi alimentando il sacro fuoco nei cuori. Nell'autunno del 1847 l'esule ripassò le Alpi e partecipò a' moti politici di Firenze e di Milano, propugnando la costituzione d'un regno dell'Italia superiore sotto lo scettro di Carlo Alberto. Dinanzi alle novissime azioni del generoso Carignano, il « Tirteo dei carbonari Lombardi » mutava i vecchi rancori in devozione sincera. Pose poi stanza a Torino, dove fu due volte eletto deputato e dove morí a sessantott'anni nel 1851.

G. Rossetti. 26. Gabriele Rossetti da Vasto negli Abruzzi (1783-1854) aggiunse nel 1820 alla sua arcadica lira la corda patriottica

e fu il poeta della rivoluzione napoletana, degli entusiasmi per l'ottenuta costituzione, degli sdegni contro il Borbone spergiuro. Esule a Londra, accompagnò co' suoi versi le vicende d'Italia e di tutta Europa fino al '48, consertando ai sentimenti nazionali spiriti mistici e umanitari; vagheggiò una riforma della Chiesa e la caduta del potere temporale, propugnando le sue idee mediante una fantastica interpretazione della *Divina Commedia*; e dalla sua idealità politico-religiosa ebbe ispirazione a tre apocalittici polimetri. Lungo esiglio sofferse per l'Italia anche Pietro Giannone da Camposanto presso Modena (1792-1872), che nel poemetto *L'esule* (1839) rappresentò le congreghe dei Carbonari, la crudeltà dei governi tirannici, i fremiti delle cospirazioni, i patimenti dei fuorusciti, intrecciando a un'azione di fondo storico episodi domestici e d'amore e su tutto diffondendo un'aura di *pathos* romantico. In Piemonte le aspirazioni dei liberali ebbero rimata manifestazione nelle canzonette vernacole di Angelo Brofferio da Castelnuovo presso Alessandria (1802-66), scrittore di svariata fecondità, che patí persecuzioni e prigionia per i moti del '31 e del '46, e nel Parlamento subalpino fu poi tenace oppositore della politica cavouriana.

P. Giannone.

A. Brofferio.

All'Italia diedero i canti e la vita Alessandro Poerio, di famiglia napoletana insigne per amor patrio, e Goffredo Mameli genovese, morti eroicamente, l'uno a quarantasei anni nella difesa di Venezia (1848), l'altro a soli ventidue nella difesa di Roma (1849); cresciuto quello alla scuola classica del Parini e del Leopardi; questo portato da natura e dall'educazione alla sentimentalità malinconica del tralignante romanticismo. Il Mameli nel 1847 compose l'inno *Fratelli d'Italia*, che sulle note di Michele Novario risonò per le terre e sui campi di battaglia della penisola nel 1848 e nel '49; e già fin d'allora Luigi Mercantini di Ripatransone, finito professore nell'Università di Palermo (1821-72), celebrava co' suoi facili versi ogni piú notevole avvenimento italiano. Ai volontari garibaldini del 1859-60 egli darà l'inno popolarissimo musicato da Alessio Olivieri: « Si scopron le tombe, si levano i morti ».

A. Poerio e G. Mameli.

L. Mercantini.

Non pregi d'arte insigni, ma la nobiltà della contenenza

ideale ci rende cara codesta poesia della patria. Mentre l'Italia s'affaticava a risorgere, erano quei versi la scintilla che faceva divampare i sentimenti maturati nelle fidate conversazioni, nei dolori dell'oppressione, nelle ansie dell'attesa. Ed efficacia di commozione profonda hanno pur sempre per chiunque non abbia l'anima assiderata di scetticismo o non si lasci prendere al fascino ingannatore di ideologie estranee alla concreta realtà della storia, ma abbia fede nell'avvenire della patria, grande nella luce dell'incomparabile vittoria.

V. Gioberti. e gli scrittori politici.

27. Mentre la poesia infiammava gli animi, gli scritti dei pensatori e degli apostoli facevano, prima del '48, opera di fervida persuasione. Il libro che allora esercitò l'azione più larga e feconda di conseguenze, fu il *Primato* di Vincenzo Gioberti, stampato nel 1843 a Bruxelles, dove il sacerdote torinese (1801-52), esule da dieci anni per il suo amore di libertà e l'indipendenza del suo pensiero, viveva modestamente, insegnando in un istituto d'istruzione privata.

Il Gioberti coltivò soprattutto gli studi filosofici, e movendo dalla dottrina ideologica rosminiana, formulò una nuova teoria della conoscenza, che svolse nell'*Introduzione allo studio della filosofia* (1840) e negli scritti polemici contro il grande Roveretano. Dalle sue idee filosofiche rampollò il concetto del *Primato morale e civile degli Italiani* fra tutte le nazioni, splendida utopia (fondata sul presupposto d'una Chiesa e d'una Nazione ideali), ad attuare la quale il Gioberti disegnava una confederazione politica degli Stati d'Italia con a capo il Pontefice. Spirito alto e poetico, fornito d'una soda cultura letteraria (e ne fece prova anche in iscritti speciali), di finissimo gusto e d'una perfetta conoscenza dei tesori di nostra lingua, egli colorí magnificamente la rappresentazione di quella sua idealità, coll'intento di scuotere gl'Italiani e di creare una coscienza nazionale, fondandola sulle basi che le contingenze storiche (principati e papato) gli offrivano.

Altri sistemi politici avevano allora non iscarsi né tiepidi seguaci fra noi: l'unità repubblicana, propugnata dal Mazzini, e la federazione repubblicana, propugnata da due milanesi discepoli del Romagnosi: Carlo Cattaneo (1801-69),

bella mente di filosofo, d'economista, di critico letterario, e Giuseppe Ferrari (1811-76), che d'originali teorie arricchì la filosofia della storia. Ma il sistema monarchico-federativo giobertiano, come scaturito da una meno nebulosa intuizione della realtà politica, prevalse sugli altri. Il Balbo nelle *Speranze d'Italia* (1844) lo poneva a riscontro delle condizioni attuali e affermava la necessità dell'esclusione dell'Austria dalla penisola. Il D'Azeglio con *Gli ultimi casi di Romagna* (1846) e con altri scritti additava, rivolgendosi ai principi ed ai partiti, la via per l'attuazione pratica della dottrina formulata dal Gioberti e teoricamente adattata dal Balbo alla realtà. Venne così formandosi un'opinione politica nazionale, e il *Primato* non tardò a fruttificare nelle rivoluzioni costituzionali e nella guerra all'Austria del Quarantotto.

Il Gioberti, che frattanto aveva combattuto in altri libri i Gesuiti, fattiglisi acerbamente nemici per quella prima sua opera, poté allora rimpatriare e fu deputato, presidente della Camera, ministro di Carlo Alberto. Dopo l'infausta giornata di Novara, Vittorio Emanuele lo richiamò nel Consiglio della Corona e gli affidò una missione diplomatica a Parigi. Ma poco dopo, guastatosi coi colleghi del Ministero, egli si ritirò a vita privata, portando seco un cumulo d'immediate esperienze politiche, le quali mise a profitto nel *Rinnovamento civile d'Italia* (1851), libro che ben fu detto la Bibbia della rivoluzione unitaria e monarchica del '59. Ivi è infatti il programma e la profezia della grand'opera che Vittorio Emanuele e il Cavour cominciavano allora, nel 1851, a preparare e che oggi vediamo quasi compiuta.

Bibliografia

G. Mazzoni, *L'Ottocento*, capp. VII e VIII. G. Mestica, *Manuale*, vol. I e II. D'Ancona-Bacci, *Manuale*, vol. V e VI. G. Finzi, op. cit., vol. IV, P. II. De Sanctis, *La letterat. ital. nel secolo XIX*, Napoli 1898. J. Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Parigi 1906. — 3. A. Albertazzi, *Il Romanzo*, Milano 1904, P. II, capp. II e IV. G. Spencer Kennard, *Romanzi e romanzieri italiani*, Firenze 1904, vol. I. G. Agnoli, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott*, Piacenza 1906. L. Fassò, *G. B. Buzzoni*, contributo alla storia del romanzo storico italiano, Città di Castello 1906. — 3-4. G. Brognoligo, *T. Grossi*, Mes-

sina 1916 (*Storia critica della letterat. ital.*, n.° 4). — **5.** D. Battisti, *Un patriote italien. Massimo D'Azeglio Sa vie, ses écrits, son rôle politique,* Bourges, 1914. — **6.** G. Mazzoni, *Elogio di C. Cantù,* Firenze 1899. P. Manfredi, *Cesare Cantù,* la biografia ed alcuni scritti inediti o meno noti, Torino 1905. — **7.** E. Bertana, *La Tragedia,* Milano 1906, cap. IV. A. Galletti, *Un poeta romantico. C. Tedaldi Fores,* Milano 1899. E. Orlandi, *Il teatro di C. Marenco,* Firenze 1900. L. Mancini, *Le Tragedie di S. Pellico avanti la sua prigionia,* Senigallia 1899. — **8.** I. Rinieri, *Della vita e delle opere di S. P.,* Torino 1898-901, voll. 3. A. Luzio, *Il processo Pellico-Maroncelli secondo gli atti officiali segreti,* Milano 1903. E. Bellorini, *S. Pellico,* Messina 1916 (*Storia crit. della letterat. ital.*, n.° 5). A. Gustarelli, *La vita, le Mie Prigioni e i Doveri degli uomini di S. Pellico.* Saggio biografico critico, Firenze 1917. E. Bellorini, *Le idee letterarie di S. Pellico,* nel *Giorn. storico,* XLVII, 215 sgg. L'*Epistolario* del Pellico fu pubblicato da G. Stefani, Firenze, Le Monnier, 1856, e un' appendice vi aggiunse G. Briano, Firenze 1861; cfr. E. Bellorini, *Intorno ad alcune lettere di S. P.,* Cuneo 1902, e *Osservazioni sull'Epistolario di S. P.,* Saluzzo 1903. — **9.** *Prose e tragedie scelte di S. Pellico* con proemio di F. D'Ovidio, Milano 1898. *Le Mie Prigioni e altri scritti scelti* con introduzione e commento di E. Bellorini, Milano, Vallardi, 1907. *Le Mie Prigioni* con prefazione di A. Luzio, Torino, Paravia, 1919. — **10.** G. Busolli, *T. Grossi e le sue novelle,* Treviso 1895. E. Bellorini, *Giovanni Torti,* negli *Studi di letterat. ital.,* del Percopo, voll. VII-VIII. *Novelle poetiche di vari autori,* Firenze 1888 (*Bibliot. Diam. Barbera*). Sui romantici calabresi, il citato vol. del De Sanctis, p. 68 sgg. e V. G. Gualtieri, *Sul romanticismo calabrese,* Campobasso 1919. — **11.** N. Tommasèo, *S. Biava e i romantici,* nella *N. Antol.*, S. I. vol. XVIII, 1871. D. Santoro, *Studio critico sulla vita e sulle opere di P. Paolo Parzanese,* Teramo 1901; cfr. F. Lo Parco, nella *Rass. critica d. letterat. ital.*, X, 1905. *Poesie e prose di P. P. Parzanese,* scelte e annotate da C. De Vivo, Napoli 1913. C. Cimegotto, *A. Fusinato,* Padova 1898. G. Sartorio, *L. Carrer*. Roma 1900. M. Abrate, *L'opera poetica di L. Carrer*, Torino 1905. G. Gambarin, *La critica letteraria di L. Carrer e di G. Bianchetti,* nella *Riv. d'Italia* del dicembre 1913. *Opere di L. Carrer,* Firenze 1854, voll. 4. Per le ballate del Biava e del Carrer, anche L. Cecchini, *La ballata romantica in Italia,* Firenze 1901, pp. 22 sgg., 60 sgg. — **12-13.** N. Tommaseo, *Le memorie poetiche* con la storia della sua vita fino all'anno XXXV. Seconda ediz. curata da G. Salvadori, Firenze 1916. P. Prunas, *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. T.,* Firenze 1901. M. Lazzari, *L'animo e l'ingegno di N. Tommaseo,* Roma-Milano 1911. A. Vesin, *N. Tommaseo poeta,* Bologna 1914. Per le pubblicazioni fatte in occasione del primo centenario dalla nascita del Tommaseo, vedi Prunas, nell'*Archivio Stor. ital.* S. V., vol. XXXI, 1903, p. 245 sgg. — **14.** Gli *Scritti letterari* del Mazzini nei voll. II e IV degli *Scritti editi ed ined.*, Milano e Roma 1861-91 e ora anche nei voll. I, VIII, XVI, XXI della *Edizione Nazionale degli scritti di G. Mazzini*, in

corso di pubblicazione. *Scritti scelti di G. Mazzini* con note e cenni biografici di J. White Mario, Firenze, Sansoni, 1901. Bolton King, *Mazzini*, Firenze, Barbera, 1903. A. Luzio, *G. Mazzini*, Milano 1905. F. Ricifari, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. M.*, Catania 1896. N. Peretti, *Gli scritti letterari di G. Mazzini*, Torino 1904. — 15. G. Graziano, *Bibliografia guerrazziana*, nella *Rivista delle biblioteche*, XV, 1904, p. 190 sgg., XVI, 1905 p. 15 sgg. Sulle pubblicazioni uscite nel primo centenario dalla nascita del Guerrazzi, R. Guastalla, nel *Giorn. storico*, XLV, 1905, p. 392 sgg. R. Guastalla, *La vita e le opere di F. D. Guerrazzi*, vol. I: 1804-1835, Rocca S. Casciano 1903. A. Toscano, *La psiche di F. D. Guerrazzi*, Catania 1909. G. Zambusi, *L'Assedio di Firenze di F. D. G.*, Padova 1897. — Sui romanzi del Guerrazzi, A. Albertazzi, *Il Romanzo*, P. II, cap. IV; inoltre B. Croce, nella *Critica*, X, 1912. — 16-17. A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini*, Firenze 1866, 2 voll. R. Guastalla, *La vita e le opere di G. B. Niccolini*, Livorno 1917 (*Bibliot. degli studenti*, n.° 361). Sulle tragedie del Niccolini, E. Bertana, *La Tragedia*, cap. IX; M. Baldini, *Il teatro di G. B. Niccolini*, Firenze 1907. Intorno al Niccolini, scrittore di storia, B. Croce, nella rivista *La Critica*, XIV, 1916, p. 165 sgg. *Opere di G. B. Niccolini*, Firenze 1847, 3 voll. *Opere edite ed ined. di G. B. N.* a cura di C. Gargiolli, Milano 1863-80, voll. 10. — 19. *Poesie e prose di T. Mamiani* scelte da G. Mestica con un *Discorso sulla vita e le opere*, Città di Castello 1886. Sulla filosofia del Mamiani, G. Gentile nella rivista *La Critica*, II, 265 sgg. — 20. B. Croce, *La storiografia in Italia dai cominciamenti del sec. XIX ai giorni nostri*, nella *Critica*, XIII, 1915 e sgg. G. Del Giudice, *C. Troya. Vita pubblica e privata, studi, opere*, Napoli 1899. E. Ricotti, *Della vita e delle opere di C. Balbo*, Firenze 1856. C. Balbo, *Della storia d'Italia dalle origini sino ai nostri giorni sommario* a cura di F. Nicolini, 2 voll., Bari 1913-14 (*Scrittori d'Italia*). O. Tommasini, *La vita e le opere di M. Amari*, negli *Scritti di storia e critica*, Roma 1891. M. Tabarrini, *Gino Capponi, i suoi tempi, i suoi studi, i suoi amici*, Firenze 1879. N. Tommaseo e G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874* per cura di I. Del Lungo e P. Prunas, vol. I (1833-37), Bologna 1911; vol. II (1837-49), Bologna 1914. *L' « Archivio storico italiano » e l'opera cinquantenaria della R. Deputaz. toscana di storia patria*, Bologna 1916. — 21. E. Bovet, *Le peuple de Rome vers 1840 d'après les sonnets de G. G. Belli*, Neuchâtel 1897. D. Gnoli, *G. G. Belli*, nella *N. Antol.* del 16 maggio 1913. *I sonetti romaneschi di G. G. Belli* a cura di L. Morandi, Città di Castello 1886-89, 6 voll. Una scelta pure a cura del Morandi, Città di Castello 1912. — 22-23. G. Biagi, *Vita di G. Giusti scritta da lui medesimo*, Firenze 1886. Importanti articoli di biografia giustiana nel vol. di F. Martini, *Simpatie*, Firenze 1900. Sulla poesia del Giusti, il bel saggio di T. Parodi, nel vol. *Poesia e letteratura*, Bari 1916. Per le pubblicazioni del primo centenario giustiano, tra le quali noteremo la commemorazione tenuta da F. Martini e stampata a Mi-

lano 1909, vedi R. Guastalla, nel *Giorn. storico*, LVI, 1910, p. 201. *Le poesie di G. Giusti* con una notevole prefazione di G. Carducci, Firenze 1889 (*Bibliot. Diam. Barbèra*). *Poesie di G. Giusti* scelte e commentate da R. Guastalla, Livorno 1910. G. Giusti, *Poesie scelte* con commento di P. Carli, Firenze 1912. *Prose scelte* commentate dallo stesso, Firenze 1915 (ambedue questi volumi nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni). G. Giusti, *Prose e poesie* scelte e illustrate da E. Marinoni, Milano, Hoepli 1918. L'*Epistolario edito e inedito* raccolto, ordinato e annotato da F. Martini, Firenze 1904, 3 voll. *Memorie inedite di G. G.* pubbl. con proemio e note da F. Martini, Milano 1890. — **25-26.** R. Barbiera, *I poeti della patria*, Torino 1904. G. Tambara, *La lirica politica del Risorgimento italiano*, Roma-Milano 1909. — **25.** F. Santoro, *Vita ed opere di G. Berchet*, Livorno 1915 (*Biblioteca degli studenti*, n. 306); quivi la bibliografia completa del Berchet, compilata dal Bellorini, e del Bellorini stesso, *G. Berchet*, Messina 1917 (*Storia critica della letterat. ital.*, n.° 7). G. Berchet, *Opere* a cura di E. Bellorini, Bari 1911-12 in due voll. degli *Scrittori d'Italia*. — **26.** G. Perale, *L'opera di G. Rossetti*, con lettere ined., Città di Castello 1906. *Poesie di G. Rossetti*, con prefaz. di G. Carducci, Firenze 1861. La bibliografia rossettiana compilata da D. Ciampoli, nel vol. G. Rossetti, *La vita mia. Il testamento con note storiche del poeta e d'altri*, Lanciano 1910. A. Chiappe, *La vita e gli scritti di P. Giannone*, Pistoia 1903. F. Solerio, *Il patriottismo di P. Giannone nella vita e negli scritti*, Casale 1906. R. Ebranci, *A. Brofferio e il suo tempo*, Asti 1898. *Poesie di A. Poerio*, Lanciano, G. Carabba, 1918. B. Croce, *Una famiglia di patrioti* (I Poerio), Bari 1919. G. Secrétant, *A. Poerio*, Modena 1912 (tra i *Profili* del Formiggini). *Scritti editi e ined. di G. Mameli*, ordinati e pubbl. con proemio, note e appendici a cura di A. G. Barrili, Genova 1902. P. Boselli, *Goffredo Mameli*, Genova 1903; cfr. Luzio, nel vol. *Profili biografici e bozzetti storici*, Milano 1906, p. 171 sgg. G. Carducci, *G. Mameli*, nelle *Opere*, III. *Canti di L. Mercantini* con un *Discorso* di G. Mestica, Milano 1865. G. Stiavelli, *Storia dell'inno di Garibaldi*, nel *Fanfulla d. domenica*, XXV, 1903, n. 22. — **27.** Per il Gioberti, D. Zanichelli, *Studi politici e storici*, Bologna 1893, e G. Gentile, nella *Rivista d'Italia* fasc. 4.° del 1901. *Il pensiero civile di V. Gioberti*, pagine estratte dalle sue opere, Torino 1901. G. Saitta, *Il pensiero di V. Gioberti*, Messina 1917.

CAPITOLO XIV

La letteratura nella seconda metà del secolo XIX

1. Ultima degenerazione del romanticismo. — 2. G. Prati. — 3. G. Regaldi, A. Aleardi, E. Praga. — 4. G. Zanella. — 5. Il romanzo: Ippolito Nievo. — 6. Il dramma storico: P. Cossa. — 7. La commedia: P. Ferrari. G. Gallina. — 8. La reazione al romanticismo. G. Carducci. — 9. G. Pascoli. G. D'Annunzio. A. Graf. C. Pascarella. — 10. Il romanzo naturalista e il romanzo psicologico: G. Verga e G. D'Annunzio. — 11. A. Fogazzaro. — 12. Il teatro: G. D'Annunzio. G. Giacosa. — 13. E. De Amicis e la prosa contemporanea. — 14. La critica letteraria: F. De Sanctis. — 15 Il metodo storico nello studio della letteratura. — 16. Studi storici e linguistici. — 17. Frutti dei nuovi metodi. — 18. Conclusione.

1. Prima del Quarantotto la letteratura era stata essenzialmente politica. Romantica o classica, essa aveva educato gli Italiani all'amor della patria e dell'indipendenza; aveva generato e diffuso le idee, in nome delle quali ci eravamo scossi e levati dalla secolare abbiezione: l'idea monarchica federativa — utopia medievale e romantica — e l'idea repubblicana — utopia classica —; infine aveva a sua volta attinto da codeste idealità lo spirito animatore dei fantasmi del passato ch'essa evocava. Ruinate nel 1848 e nel '49 le illusioni, il suo ufficio politico era compiuto. La federazione dei principi sotto l'egemonia pontificia e le rivoluzioni violente avevano fallito al fine nazionale; onde altra via avevano presa le speranze italiche. La redenzione della patria maturava nei Gabinetti dei diplomatici, non più negli studi dei letterati.

Ultima degenerazione del romanticismo.

In tale condizione di cose, quel passato, o classico o medievale o più recente, ch'era stato riprodotto, accarezzato, cin-

cischiato come un'immagine dell'avvenire, non aveva piú nessuna seria ragione di vita nel dominio dell'arte; le idee e i sentimenti che ne solevano germogliare, apparivano memorie, reminiscenze, *ricordi di scuola*. Occorreva rinnovare la materia e lo spirito della letteratura, derivar quella e questo o almeno questo dalla realtà umana; ma gli ingegni, smarriti nello scompiglio della subita crisi, nol seppero. Talché nel ventennio successivo al '49, il romanticismo spadroneggiante s'andò estenuando piú e piú negli sdilinquimenti sentimentali, nella torpida effusione di fittizie malinconie soggettive, nell'ostentazione d'una religiosità di maniera; tutto inteso alla ricerca d'effetti stupefacenti, si sbizzarrí dietro a fantasmi vaporosi e a stravaganze di concetto e di forma, e mentre si cullava nell'armonia di versi molli e cascanti, non curò né la schiettezza della lingua, né la correzione dello stile, né l'esattezza dell'espressione.

G. Prati. 2. Maestro e duce del secondo romanticismo fu Giovanni Prati (1814-84), nato a Campo Maggiore nelle Giudicarie. Dopo aver avuto carcere ed esiglio, dall'Austria per amor di patria (1847) e dalla risorta repubblica di Venezia per devozione a Carlo Alberto, e dopo essersi fatto bandire da Firenze guerrazziana per avversione alla gazzarra democratica (1848), seguí il cammino della dinastia e del regno da Torino a Firenze, da Firenze a Roma, dove morí senatore.

Il Prati levò gran fama di sé nel 1841 coll'*Edmenegarda*, poemetto in isciolti, nel quale un'onda di sentimentalità fra byroniana e lamartiniana pervade il racconto d'un fatto di cronaca scandalosa contemporanea. Anima dotata di vivo e delicato, benché non profondo sentire, egli derivò la materia della sua poesia da ogni parte, dalla vita reale, dalla religione, dalla politica, dalla natura, dalle leggende, classiche, italiane, straniere, dalla storia, antica, medievale e moderna. Pochi altri poeti ebbero vena cosí fluida e copiosa, e il Prati la lasciò sgorgare senza freno in una serie infinita di componimenti lirici raccolti sotto intitolazioni diverse (*Canti lirici*, *Canti per il popolo*, *Ballate*, *Psiche*, *Iside*, ecc.), e di poemi e poemetti (*Satana e le Grazie*, *Armando*, *Rodolfo*, ecc.); pochi altri tanto senso e tanta virtú di musicale armonia. Alcuni dei

suoi sonetti, alcuni de' suoi canti contesti d'agili strofe (quello *d'Igea,* per esempio), alcuni squarci in isciolti, sono dei piú fulgidi ornamenti della nostra lirica moderna; giacché lo spirito del Prati fu essenzialmente lirico, e tal si rivela anche in alcuni luoghi dei poemi, oasi fiorite di bella poesia tra l'aridità astrusa delle allegorie morali e delle faticose elucubrazioni filosofiche.

Alla facilità del verseggiare non fu sempre pari nel bardo trentino la vigoria della concezione fantastica, onde troppo spesso egli si libra nel vuoto e la melodia incantevole dei suoi versi cela il difetto d'una profonda ispirazione poetica. Inoltre il suo stile ha ineguaglianze strane, dovute all'impazienza della lima; sí che accanto a strofe di squisita tornitura, mirabili per temperanza di colori e di suoni, altre ne trovi (e sono le piú numerose) contorte, oscure, guaste da improprietà di lingua, da scorrettezze, da locuzioni cascanti e volgari.

3. Fra i molti, fra i troppi che del Prati seguirono piú o meno costantemente le orme, gli contesero, a' loro bei dí, gli onori della fama Giuseppe Regaldi di Novara (1809-83) e il veronese Aleardo Aleardi (1812-78); quello per la fugace ammirazione che suol destare l'improvvisazione ridondante e sonora, questo per il consenso che nell'ultimo periodo del romanticismo trovava la poesia degli affetti teneri e delicati.

Il Regaldi, che dopo il 1853 smise l'arte estemporanea per darsi alla meditata, cantò la religione, la patria, l'umanità, la scienza, con ricchezza d'immagini e bella armonia di stile e di verso, ma troppo spesso giovandosi di vieti artifici rettorici e cadendo talora nell'ampolloso. In alcuni suoi canti *(L'occhio, Il traforo delle Alpi, L'acqua)* tentò la lirica scientifica; ma fallitagli l'ispirazione, riuscí invece ad una bella e moderna poesia descrittiva, o didascalica che dir si voglia. G. Regaldi.

Cuore gentile e devoto all'idea nazionale, l'Aleardi consertò ne' suoi carmi, tra i quali primeggiano il *Monte Circello*, le *Prime storie* e le *Lettere a Maria*, l'amor della donna e l'amor della patria; espresse, talora con mirabile efficacia, la poesia della natura, del dolore e delle aspirazioni umane; A. Aleardi.

seppe dare allo sciolto, che fu il suo verso, certa novità di blanda armonia, e allo stile maggiore compostezza che non abbia quello del Prati. Sennonché i difetti della sua poesia soverchiano i pregi; giacché il sentimento, accarezzato e quasi adorato, degenera in una querula sentimentalità, donde viene la snervatezza, la falsità, la leziosaggine dello stile. Aggiungi anche certa fluttuante indeterminatezza di colori e di linee nelle descrizioni, e non durerai fatica ad intendere perché la gran fama dell'Aleardi sia passata col momento che la creò.

E. Praga. Muove sostanzialmente dal Prati anche un gruppo di lirici lombardi, che da qualcuno fu detto la terza generazione dei romantici; ma se ne allontana per certa esagerata vaghezza dello strano nelle forme e nei soggetti e per un volgare e malsano realismo. Di quella e di questo, codesti lirici ebbero gli esempi dai piú tardi romantici francesi, che essi imitarono non pure nella sbrigliata libertà dell'arte, ma nelle abitudini sregolate della vita. Tiene il primo posto in questa, per cosí dire, sottoscuola, Emilio Praga (1839-75) milanese, il quale fra molte stravaganze e scorrettezze sa esprimere in maniera adeguata la realtà del sentimento ed elevarsi talvolta ad una larga concezione della vita.

G. Zanella. 4. Un luogo appartato fra i poeti dei primi decenni dopo il '50 spetta a Giacomo Zanella da Chiampo in quel di Vicenza (1820-88), professore di letteratura italiana nell'Università di Padova subito dopo l'annessione del Veneto al Regno, nobile esempio di sacerdote zelante della religione e adorno di civili virtú. I tranquilli affetti domestici, l'amor della patria, i fatti e i grandi personaggi della storia considerati nella loro significazione morale, la natura, serena quale a lui sorrideva tra il verde de' suoi colli natii, o grandiosa e terribile quale gliela rappresentava la scienza, tutto ciò fu argomento a' suoi canti, su tutto dominando la fede, sentita come conforto delle anime afflitte, come promessa d'una vita migliore ultraterrena, come pegno al genere umano d'un migliore avvenire quaggiú.

Malgrado tanta varietà d'argomenti, il pensiero dello Zanella non è molto largo, né profondo; lo affatica lo sterile

problema della conciliazione tra la fede e la scienza, mentre gli sfugge la piú alta poesia dell'una e dell'altra; la sua ispirazione è calma, pacata, troppo consapevole di sé perché egli possa essere lirico grande. Onde raramente i suoi versi hanno quell'ampiezza di concetto e quella concitazione, che nella *Conchiglia fossile*, il suo capolavoro, dobbiamo ammirare. Ma nudrito di soda cultura classica, buon conoscitore delle letterature straniere moderne, egli disegna e colorisce con nitidezza le immagini suggeritegli dalla sobria e temperata fantasia, e cesella con eleganza squisita i suoi versi, variamente armoniosi nella loro corretta andatura logica e nel fluido devolversi dei ritmi. Collo Zanella quel classicismo veneto che già osservammo nel Carrèr, vince la « maniera » del tralignato romanticismo.

5. Il romanzo storico, che dal fine civile aveva derivato le ragioni e gli elementi della sua vita, dopo la metà del secolo perdette voga e si corruppe rapidamente. Dei vecchi esemplari del genere, solo i *Promessi Sposi*, raccomandati all'umanità eterna della contenenza e alla perfezione squisita dell'arte, serbarono e serbano immortale la loro giovinezza; agli altri, consentanei allo spirito d'un momento politico già oltrepassato e scadenti nel rispetto dell'arte, venne meno via via il favore del pubblico. Nei nuovi prevalse la ricerca dello spettacoloso, del fantastico, dell'avviluppato, e la forma assunse atteggiamenti sempre piú declamatori. Il romanzo.

Romanziere fecondo e non ispregevole fu allora Giuseppe Rovani (1818-74), grande archimandrita di quella brigata milanese di scapigliati cui apparteneva anche il Praga. Il suo nome vive ancora per i *Cento anni* (1859-60), vasta rappresentazione del mondo italiano dalla pace d'Aquisgrana alle Cinque Giornate, romanzo ciclico intessuto d'innumerevoli quadri storici e di costumi, assai vario d'elementi e di toni, ma spesso difettoso nella figurazione della storia, debole nella pittura dei caratteri, privo di sostanziale unità. G. Rovani.

Tiene dei *Cento anni* per il carattere ciclico, ma li supera a gran pezza per il valore intrinseco e i pregi della forma, un romanzo composto tra la fine del 1857 e l'agosto del '58 da un giovane padovano, che doveva poco appresso scambiare I. Nievo.

la penna colla spada e combattere da valoroso nelle campagne garibaldine di Lombardia e di Sicilia; intendo le *Confessioni d'un ottuagenario* d'Ippolito Nievo.

Le Confessioni d'un Ottuagenario.

L'ottuagenario racconta la storia di tutta la sua vita, dall'infanzia, trascorsa nel castello di Fratta (Basso Friuli) tra le ridevoli consuetudini della morente società feudale, fino alla vecchiaia testimone degli eroismi veneziani del '48 e aspettante la seconda riscossa. Intorno a quella storia, come intorno a centro unificatore, si raggruppa e s'intreccia con bella pienezza di sviluppo la storia di non so quanti altri personaggi, di tutta intera una generazione; si dispiega lo spettacolo dei maggiori fatti di quel solenne periodo, dalla caduta di Venezia ai moti napoletani del '21; si disegna la trasformazione della vita e della coscienza pubblica da prima della Rivoluzione francese alla metà del secolo XIX. Specie nei primi dieci capitoli la rappresentazione dei luoghi — quelli della fanciullezza del Nievo — e dell'ambiente sociale è d'una vivezza e d'un'efficacia incomparabili; in quasi tutto il libro la figurazione della natura umana è di tale profondità e verità che non v'è la simile nella nostra letteratura moderna fuori dei *Promessi Sposi*. Cosí le *Confessioni* divengono la piú larga e fedele pittura della vita esteriore e psicologica, individuale e collettiva in quel lungo periodo, e mentre rinnovano, non per forza d'imitazione, ma per innata virtú dello scrittore, la tradizione del sano romanticismo manzoniano, segnano la via al romanzo psicologico odierno.

Purtroppo il Nievo, poi che ebbe scritto il suo libro nell'impeto geniale d'una vera « furia creatrice », non poté esercitarvi intorno l'opera industre della lima. La spossatezza seguita al febbrile lavoro e poi la guerra gliene tolsero l'agio; e nel marzo del 1861 il colonnello garibaldino, in cui la vivida gagliardia dell'intelletto si disposava all'ardore e alla gentilezza del sentimento, periva non ancora trentenne nei gorghi del Tirreno, vittima d'un naufragio. Perciò le *Confessioni*, pubblicate postume nel 1867, serbano le tracce della mancata revisione in certi difetti di composizione, di proporzione, di lingua e di stile.

6. Tuttoché scomparso in sul primo fiorire della vita, il

Nievo lasciò, oltre alle *Confessioni*, due volumi di liriche, assai pregevoli per la freschezza dell'ispirazione, due altri romanzi, parecchie novelle e due tragedie *(Spartaco, I Capuani)*; tanta era la precoce fecondità del suo ingegno. Le tragedie, condotte nelle libere forme dell'arte romantica e anch'esse non finite, per la vastità e la modernità della concezione, per la complessità della struttura, per la vivezza del sentimento e del colorito, precorrono degnamente i drammi storici del romano Pietro Cossa (1830-81), che fu il più felice cultore di codesto genere negli ultimi anni. Il dramma storico.

Abbandonata la maniera alfieriana, cui sono improntati i suoi primi lavori, e rotti i vincoli delle regole tradizionali, il Cossa compose *Nerone* (1870), *Messalina*, *Plauto e il suo secolo* e altri drammi di soggetto romano, nei quali con felice ardimento di tratti e di colori riprodusse la vita antica nella sua intima essenza morale e ne' suoi aspetti caratteristici, mescolando l'elemento tragico al comico, facendo scendere i personaggi della remota età dal loro piedistallo rettorico, e sentire e parlare secondo le eterne leggi della natura umana, sapientemente trascorrendo col tono dello stile e del verso dalla solennità epica alla concitazione lirica e alla semplicità trasandata del linguaggio comune, secondo il vario andamento dell'azione. Meno esatta e geniale è la sua intuizione della storia più recente, sí che *L'Ariosto e gli Estensi*, *Cecilia*, *I Napoletani del 1799* e altri drammi d'argomento moderno non pareggiano, quantunque abbiano scene e figure di non volgare bellezza, i drammi d'argomento romano. P. Cossa.

7. Mentre nelle opere del Cossa e d'altri drammaturghi fruttificavano le dottrine, e negli idilli scenici e in alcuni drammi di soggetto medievale si manifestavano ancora le tendenze ideali del romanticismo, la commedia seguitò a svolgersi secondo la tradizione goldoniana, che tenuta desta, sappiamo, dal Giraud e dal Nota (cfr. pag. 114) e risanguata d'un più largo spirito d'osservazione e di paesana vivacità da qualche toscano, diede le mosse all'arte di Paolo Ferrari modenese (1822-89) e rifiorí brillantemente nel teatro di Giacinto Gallina (1852-97). La commedia.

P. Ferrari. Il Ferrari, abilissimo nell'architettare intrecci e nel fermarli in una solida struttura scenica, felice creatore d'alcuni tipi divenuti proverbiali, cominciò con la commedia popolare e di costume, scrivendo (1847-48) la prima redazione, vernacola, di quei gioielli che sono *Il codicillo dello zio Venanzio* e *La medicina d'una ragazza ammalata.* Passò poi alla commedia storica (1851-56) associando bellamente a una felice intuizione del passato la goldoniana rappresentazione della realtà umana studiata in un'azione più piena e complessa che il Veneziano non usasse; e diede alle scene i suoi capolavori, *Goldoni e le sue sedizi commedie nuove* e *Parini e la satira.* Meno bene riuscì nel cosiddetto dramma *a tesi*, cui si volse più tardi, indulgendo, come altri pregevoli commediografi, alla voga che gli esempi di Francia diedero a questo genere anche fra noi negli anni dal 1860 all'80. Certo anche *Cause ed effetti*, le *Due Dame*, il *Duello* e va dicendo, hanno scene tratteggiate con vera bravura e caratteri vivi se non profondi; ma loro nuoce l'intento, estraneo all'arte, per cui l'azione e l'intreccio appaiono preordinati alla dimostrazione d'una tesi morale e sociale e facilmente i personaggi s'abbandonano a tirate declamatorie che somigliano a prediche.

G. Gallina. Il Gallina ritrasse con sano realismo nelle sue commedie, vernacole, la vita popolare e borghese della sua Venezia, penetrando con squisita finezza d'osservazione nel cuore dei personaggi e sollevandosi, a mano a mano che avanzava nell'arte, dalla rappresentazione di tenui e delicati affetti alla rappresentazione drammatica degli intimi contrasti e dei dolori sociali. Discepolo del Goldoni, lo supera nella profondità dell'analisi psicologica e riesce fortemente originale per certo senso d'accorata simpatia verso gli umili e gli afflitti e di pietà per le miserie umane, senso che tempera, senza abbuiarla, la gaiezza delle sue commedie.

La reazione al romanticismo. 8. Giunto il romanticismo a quell'estenuamento che abbiamo più sopra descritto, si determinò intorno al '60 un movimento di reazione, inteso soprattutto a liberare la letteratura dai vapori sfibranti della sentimentalità e a ridonarle quella composta decenza di forme che s'era perduta

nella scioperataggine d'alcuni romantici. Nella poesia codesta reazione ebbe luogo in nome del classicismo; nella prosa d'invenzione, in nome del cosiddetto « realismo ».

Il rinnovamento classico s'impersona in colui che la nuova Italia saluta come il suo maggiore poeta, in Giosuè Carducci, nato nel 1835 a Val di Castello, frazione del Comune di Pietrasanta nella Versilia, e morto il 16 febbraio 1907 a Bologna, dove era stato professore di letteratura italiana all'Università dal 1860 al 1904. Prima i greci, i latini e i poeti nostri da Dante al Monti, al Foscolo e al Leopardi, poi anche i poeti stranieri, in ispecie francesi, furono i suoi maestri nell'arte, alla quale si venne addestrando colle rime, varie di metro e d'argomento, raccolte sotto il titolo di *Juvenilia* (1850-60) e con quelle dei *Levia Gravia* (1861-71). Queste poesie, massime le prime, serban tracce palesi degli studi di cui il Carducci nutriva la sua mente, nelle reminiscenze e nelle imitazioni non ancora ben fuse in un nuovo metallo; ma i *Levia Gravia* già lasciano qua e là presentire quella gagliarda originalità che il poeta esprime nei *Giambi ed epòdi* (1863-73), nelle *Rime nuove* (1861-87) e nelle tre raccolte delle *Odi barbare* (1877, 1882, 1889; quelle posteriori al '91 nel volumetto *Rime e ritmi*). G. Carducci.

Nei *Giambi ed epòdi* freme la passione politica, che prorompe in ironie, in sarcasmi, in invettive con tale impetuosa violenza che spesso la forma artistica riesce o inadeguata o esagerata o altrimenti imperfetta. Piú serena e calma l'ispirazione delle *Rime nuove*, dove il poeta si mostra nella sua maturità, e gli elementi sentimentali e intellettuali del suo spirito fusi insieme e compenetrati vivono nella fantasia colla forma ch'è loro propria. Ivi la poesia zampilla da piú parti: dalla contemplazione della natura, dalle varie esperienze della vita, dall'amore, dagli affetti domestici, e soprattutto dalla storia rievocata con nuova potenza suggestiva e spesso intrecciata alla rappresentazione di scene naturali. Si ricordino le stupende poesie d'argomento medievale, il *Canto dell'amore* e i sonetti del *Ca ira*, dove rivivono alcuni episodi della Rivoluzione francese.

Anche nelle *Odi barbare* varia l'indole dei soggetti, quali

antichi e quali moderni, quali familiari e quali civili, quali schiettamente lirici e quali volgenti all'epico e al descrittivo. Si fermi il poeta sui ricordi della sua vita, o ritragga piccole scene cittadinesche o campestri, o rapido trasvoli per l'ampia distesa della storia, la sua visione è calda di sentimento e profondamente originale; l'oggettivo e il soggettivo vi si fondono in una mirabile unità. E alla contenenza ideale ben s'adattano i metri d'Orazio, felicemente riprodotti mediante congegni ritmici armonizzati di versi italiani, o tradizionali o non ripugnanti alle abitudini acustiche italiane.

Il classicismo del Carducci.

Il classicismo del Carducci non è imitazione estrinseca delle forme antiche; è anzi la forma immediatamente e naturalmente espressiva di quella sua anima aliena dal misticismo e dalla sentimentalità, forte di fiducia nel libero svolgimento delle facoltà umane, anelante a un ideale di vita gagliarda, sincera, governata da un'alta coscienza del dovere; è nitidezza di rappresentazione, trasparenza di stile, purezza viva di lingua. Descrittore stupendo di paesaggi, or tristi, or lieti, il Carducci unisce il senso e il concetto della natura, propri degli antichi, coll'immediatezza della pittura, propria dei moderni; dei miti classici in generale non fa, com'era costume del Monti e della sua scuola, la veste del suo pensiero, ma li ripensa con anima d'uomo e d'italiano del secolo XIX e ne trae tesori di nuova poesia. Esempio, la famosa saffica *Alle fonti del Clitumno,* dove le memorie classiche aleggianti sul virgiliano paesaggio umbro si collegano all'immagine della vita moderna per mezzo all'ampia storia dello spirito umano. Ma tutte moderne, e di soggetto e d'ispirazione, sono più altre odi *(Alla Stazione, Sogno d'estate, Alla Regina d'Italia, Per la morte di Napoleone Eugenio, La Madre, Miramar)*; eppure classiche nell'intima armonia del fantasma col concetto, nell'equilibrio della composizione, nella potenza sintetica della rappresentazione.

9. Del Carducci fu grande l'efficacia nella poesia contemporanea; grande e benefica, giacché se molti verseggiatorelli insulsi e scorretti germogliarono nel gran solco da lui scavato, in compenso quelli de' suoi seguaci che avevano ala per fare da sé, procedettero per la via da lui sgombrata

dagli ultimi detriti del romanticismo e talvolta trovarono nuove note di poesia e nuovi affinamenti della tecnica. Se qui, dove intendiamo solo di disegnare a tratti fugaci il piú recente passato letterario e il presente, accadesse tener conto d'altro che dei principali avviamenti dell'arte e delle piú cospicue manifestazioni artistiche individuali, piú d'uno di codesti novissimi rimatori meriterebbe onorevole ricordo.

Mossero pure dal Carducci nei loro primi tentativi i due poeti che nell'ultimo ventennio levarono piú alta fama di sé per l'abbondante vena e l'originale ispirazione della loro arte e che a loro volta conferirono piú intensamente e piú largamente a determinare e foggiare altre espressioni di poesia: Giovanni Pascoli da S. Mauro in Romagna (1855-1912) e Gabriele D'Annunzio nato nel 1863 a Pescara.

G. Pascoli.

Spirito pieno di dolcezza, profondamente innamorato della vita campestre e della natura, combattuto tra la sua perenne aspirazione al bene e la vista della sperimentata malvagità umana, tutto assorto in un desiderio d'amore e dolorante per quanti sono dolori nel mondo, il Pascoli sentí come forse mai nessun altro, la vita inconsapevole e innocente dei piccoli esseri umani e irrazionali e la semplice vita familiare dei campagnuoli, palpitò di simpatia dinanzi agli spettacoli della natura tranquilla, colse con mirabile finezza certe sommesse voci dell'anima e del creato, quasi sempre aleggiando sulle sue serene visioni o penetrandovi dominatore il senso accorato del mistero di dolore e di morte che incombe sulla vita universa. Tale la materia poetica ch' egli espresse nelle *Myricae* (1891-1900), nei *Poemetti* (1897-1904), nei *Canti di Castelvecchio* (1903), nei *Nuovi poemetti* (1909) e nelle parti piú vive dei *Poemi conviviali* (1904), delle *Odi e inni* (1906), delle *Canzoni di re Enzio* (1908-9) e dei *Poemetti italici* (1911), con una squisitezza d'arte, che diviene talvolta eccessiva, in ispecie quando la legittima ricerca della dizione specifica giunge sino a sostituire al vocabolo l'onomatopeia.

G. D'Annunzio.

Nel D'Annunzio la commozione ispiratrice dei fantasmi poetici è quasi esclusivamente sensuale (voluttuosa od estetica), e la sua magnifica fantasia vi risponde celebrando nelle liriche del *Primo vere* (1880), del *Canto novo* (1882-96), dell'*Isotteo*

(1886), delle *Laudi* (1903-4) la gioia della passione amorosa trionfante e la fervida contemplazione delle bellezze d'arte e di natura. Come spettacolo gli rivive nella fantasia anche la storia, indagata con senso d'artista nelle cronache e nei documenti, e stupendamente rappresentata ancora nei volumi delle *Laudi* e nelle *Canzoni d'Oltremare* (1912). Esperto nelle piú riposte finezze della lingua, dello stile, del ritmo, il D'Annunzio è un grande *virtuoso* della forma, che in immagini smaglianti di colore, ravvalorate dalla suggestione dei suoni, esprime ed appaga quel suo inesauribile sogno di bellezza, nel quale si dissolve, quando non sia forzatamente e quindi malamente espresso, ogni sentimento d'altra natura, patetico o mistico o eroico, che dalla scena o dall'immagine abbia, per deliberato proposito dello scrittore, a emanare.

A. Graf. Solitario ed alto tra la folla dei poeti contemporanei si eleva Arturo Graf, critico dotto, sagace e geniale delle leggende medievali e delle letterature moderne, nato nel 1848 in Atene e morto nel 1913 a Torino, dove dal 1877 teneva la cattedra di letteratura italiana. Le sue liriche, raccolte in piú volumi (*Medusa,* 1890; *Dopo il tramonto,* 1893; *Le Danaidi,* 1897; *Le rime della selva,* 1906, ecc.) rivelano uno spirito temprato a comprendere la complessa struttura della vita moderna e a sentirne ed esprimerne le lotte, le angosce, le aspirazioni. Un senso doloroso del mistero dell'universo e del male, che sterminato, tenace, formidabile incombe sugli uomini, domina l'anima del poeta, rasserenata, solo verso la fine della vita, dalla fede nel trionfo finale del bene sulla terra od altrove. Ad esprimere questo sconsolato mondo interiore la fantasia crea immagini di paesaggi tetri, di marine grige e procellose, simboliche visioni funeree, lugubri leggende, e le rappresenta con straordinaria potenza, quando l'intelletto meditabondo non la soverchi o raffreddi.

C. Pascarella. D'una bella fioritura s'allieta a' dí nostri la poesia vernacola d'alcune regioni, in ispecie la romanesca, che vanta fra altri cultori Cesare Pascarella (n. 1858). Seguitatore dapprima della tradizione del Belli, egli affermò ben presto la sua singolare originalità artistica, piegando con mirabile vigore il dialetto alla rappresentazione di caratteri umani profon-

damente e nobilmente intuiti. Vivo e costante è ne' suoi sonetti, pur così ricchi d'arguzia e di spirito comico, il senso della serietà della vita; talvolta, come in *La Serenata*, *Er morto de campagna*, *Er fattaccio*, egli ne rende con una potenza che mette i brividi, la tragica verità; nei sonetti di *Villa Gloria*, si solleva ad altezze epiche, facendo narrare a un popolano che ne fu parte, l'episodio eroico e liberando dalla sua fantasia l'immagine del reale, tutta compenetrata della poesia della patria. Ancora un popolano racconta *La scoperta de l'America*; onde nasce una situazione feconda di novissimi effetti comici, che si fondono in una stupenda unità con fini osservazioni morali e fresche impressioni di vita.

Il romanzo naturalista.

10. Andato in dissuetudine il romanzo storico, ne presero il posto la novella, il bozzetto e il romanzo moderno di caratteri e di costumi; e queste specie letterarie s'informarono per alcun tempo a quel realismo di cui la dottrina e gli esempi ci venivano di Francia, e che mentre era una ragionevole reazione contro le aberrazioni dei romantici naufraganti nei sogni, era pure un ritorno al sano romanticismo manzoniano con di più una grande pretesa d'oggettività, un'ostentazione di teorie scientifiche e una cura minuziosa posta nella descrizione delle cose a danno dell'osservazione interna. Fra i nostri si segnalò in siffatto genere, portandovi una nota personale e moderando con buon senso d'arte le tendenze della scuola, Giovanni Verga di Catania (n. 1840), che nei *Malavoglia*, in *Mastro Don Gesualdo* e nelle *Novelle* ritrasse la vita del popolo e del ceto medio di Sicilia.

G. Verga.

Il romanzo psicologico.

Ma nel rapido mutarsi e intrecciarsi delle idee e delle forme letterarie, che contraddistingue lo scorcio del secolo XIX, la voga del romanzo realista o naturalista o sperimentale che si voglia dire, non durò a lungo, e a contrastargli vittoriosamente il favore del pubblico sorse il cosiddetto « romanzo psicologico », di cui gli esempi ci vennero specialmente di Russia e di Francia. Di questa nuova specie di romanzo, che si studia di rappresentare la vita spirituale dei personaggi, il più celebrato campione è fra noi il D'Annunzio.

G. D'Annunzio.

Squisitamente lavorati nello stile e ricchi di pagine descrittive d'impareggiabile bellezza sono i suoi romanzi; ma

l'intima realtà umana non vi è descritta nella sua varia e molteplice pienezza, perché in alcuni, come *Il Piacere* (1889) *L'Innocente* (1892), il *Trionfo della morte* (1894), e nelle *Novelle della Pescara* (1886-1902), nonostante certa apparente complessità psicologica, è pur sempre la sensualità, magnificamente rappresentata, la principale se non l'unica dominatrice dei personaggi creati dalla fantasia del romanziere; e in altri, come *Le Vergini delle rocce* (1896), *Il Fuoco* (1898), *Forse che sí forse che no* (1910), anche un preconcetto filosofico impaccia la libera creazione, e quindi vien meno ogni fervido movimento di vita interiore. La piú gran parte dei personaggi del D'Annunzio sono esseri anormali, fisiologicamente degenerati, moralmente perversi, e le loro azioni, spesso di straordinaria malvagità, suscitano la ribellione del senso morale. Il che, sebbene non sia difetto estetico, spesso rende disgustosa la lettura di quei libri.

Romanzieri contemporanei.

11. Gli scrittori italiani di novelle e di romanzi sono divenuti in questi ultimi trent'anni legione. Vari i concetti e gl'intenti della loro arte; diverso il valore delle opere loro. Chi segue l'una e chi l'altra delle maniere pur ora indicate; chi tiene il mezzo fra l'una e l'altra; chi tenta ancora il romanzo d'intreccio; chi si compiace di tenui trame e di tenui affetti, e chi infine tien viva la bella tradizione manzoniana. Fantasia inventrice di casi e di situazioni interessanti, acuto spirito d'osservazione, gaiezza ed arguzia, perizia nella condotta dei racconti, scioltezza e vigore di stile, correttezza di lingua sono pregi che, spicciolati, si trovano in piú d'uno dei nostri moderni romanzieri. Di questi come dei poeti, non faremo particolare menzione; ma non taceremo del vicentino Antonio Fogazzaro (1842-1911), che è tra essi il piú noto, non per le sole ragioni dell'arte.

A. Fogazzaro.

I suoi romanzi, *Malombra* (1881), *Daniele Cortis* (1885), *Piccolo mondo antico* (1896), *Piccolo mondo moderno* (1901), *Il Santo* (1905), *Leila* (1910), sono dominati da un alto e nobile concetto della vita, al quale informano le loro azioni i personaggi, tuttoché nella lotta con le loro passioni non sempre riescano vittoriosi per l'intima forza della volontà, ma piuttosto per forza di circostanze esteriori. Nelle creature della sua

fantasia il Fogazzaro, ch'è anche garbato poeta, trasfonde l'amore di purissime idealità, il culto del dovere, il sentimento religioso, l'amore della patria. Anzi la tesi morale o religiosa o civile, nuoce alla creazione artistica, in ispecie alla figurazione di alcuni dei protagonisti; ma alcuni di questi e altri personaggi sono vivi e veri nel multiforme devolversi della loro vita interiore. Nel *Piccolo mondo antico*, ch'è il capolavoro del romanziere vicentino, l'analisi psicologica procede, non ostentata, di pari passo colla rappresentazione del mondo esterno, e l'una all'altra s'alterna e si mesce in un complesso di tempra manzoniana. In quel libro e in tutti gli altri scorre un'abbondante vena di spirito comico, che avviva e colorisce l'osservazione della vita quotidiana; e ne escono figure e scene gustosissime, che vi s'imprimono nella memoria come se le aveste vedute nel mondo reale.

12. Come nel romanzo, così nel teatro prevalsero per breve tempo le dottrine e la pratica del realismo, le quali, se intese con discrezione e larghezza, non erano poi una novità, chi pensi al Goldoni. Alcuni bozzetti scenici del Verga ebbero allora meritata, ma passeggera fortuna. Oggi è in voga, a riscontro del romanzo, il dramma psicologico, grazie agli esempi dei Tedeschi e di Enrico Ibsen, potente ma triste e nebuloso drammaturgo scandinavo. Il teatro.

Il D'Annunzio si provò in questo genere, tentando di dar forma drammatica all'ideale d'una vita dominata solo dalla forza e libera da ogni divieto morale, nella *Città morta* (1898), nella *Gioconda*, nella *Gloria* (1899), in *Più che l' amore* (1907), nella *Fedra* (1909); ma non riuscì, malgrado la sua bravura di stilista e di descrittore, a fare opera viva, né in codeste tragedie, né nella *Nave* (1908), invano pervasa da un artificioso fervore patriottico. Le qualità del suo spirito, che già abbiamo notato pur dianzi, si manifestano invece, non impacciate da preconcetti filosofici o da voluti atteggiamenti eroici, nella *Francesca da Rimini* (1901) e nella *Figlia di Jorio* (1904), che pur non riuscendo ad una rappresentazione d'intimi drammi psicologici, eccellono su tutte le opere drammatiche del poeta per la vigorosa espressione G. D'Annunzio.

kafé

fantastica della passione sensuale e per i magnifici quadri della vita dugentesca e del costume abruzzese.

G. Giacosa. Fra gli scrittori drammatici che sono piú accetti al pubblico dei nostri teatri, vuol essere ricordato ad onore anche Giuseppe Giacosa di Colleretto Parella presso Ivrea (1847-1906), che dopo aver trattato l'idillio sentimentale (*Una partita a scacchi, Il trionfo d'amore*) e il dramma storico (*Il conte Rosso, La contessa di Challant*), diede alle scene commedie psicologiche e di costumi (*Tristi amori, I diritti dell'anima, Come le foglie, Il piú forte*), pregevoli per la semplice e chiara concezione, per la bontà della condotta e per la vivezza d'alcuni caratteri e del dialogo.

E. De Amicis. 13. Esordí con un genere affine al romanzo, il bozzetto, uno dei piú popolari fra gli scrittori moderni, Edmondo De Amicis di Oneglia (1846-1908), che ne' suoi *Bozzetti della vita militare* (1869) ritrasse a colori forse troppo ideali e non sempre evitando di cadere dal sentimento nella sentimentalità, ma pur con evidenza e bel garbo, la vita del soldato in tempo di pace. Seguirono le *Novelle*, alle quali nuoce che la forza fantastica non sia nel De Amicis pari allo spirito d'osservazione; e poi descrizioni di viaggi (*La Spagna, Il Marocco, L'Olanda*, ecc.), un libro per i ragazzi, uno studio psicologico su *Gli Amici* e una serie di opere varie, dove la realtà umana acutamente osservata o l'episodio storico s'intreccia all'aneddoto felicemente inventato.

I difetti di superficialità, di monotonia, d'ottimismo soverchio, che si notano nelle prime scritture del De Amicis, andarono a grado a grado attenuandosi, via via che i problemi della vita si imposero nella loro crudezza al suo ingegno agile e al suo cuore buono. Piú fine divenne in lui l'analisi psicologica; e il senso dei dolori umani, misto alla pietà per il popolo che soffre e ad un idealistico desiderio di miglioramenti sociali, si diffuse sempre piú ne' suoi libri (*Sull'Oceano, Il romanzo di un maestro, La carrozza di tutti*). Seguace della dottrina manzoniana, della quale si fece apostolo nell'*Idioma gentile* (1905), egli fu prosatore semplice, disinvolto, arguto, senza affettazioni accademiche e senza volgarità.

Dell'azione che la teorica e l'esempio del Manzoni ebbero sulla nostra prosa, già abbiamo fatto cenno (pag. 275). Ormai tutti convengono nella parte sostanziale di quella dottrina e si studiano, come sanno meglio, d'attuarla. Quegli stessi che stimano opportuno, a corroborare lo stile, di fare piú larga parte alla tradizione letteraria, ricercano nelle loro scritture la modernità, l'agilità, la spigliatezza della forma. Certe raffinatezze di vocabolario, certe accademiche torniture del periodo s'ammirano ormai come sopravvivenze del passato. Vero è che scomparse o quasi le affettazioni dei toscaneggianti ad oltranza, ora la semplicità degenera non di rado in sciatteria, la disinvoltura in trascuraggine, la spontaneità in una comoda maschera dell'ignoranza. Ma tirate le somme, è indubitato che ogni giorno piú si consolida un tipo di prosa italiana schiettamente moderno, scevro da ogni scabrosità, spedito, pieghevole a tutte le esigenze del pensiero, alla trattazione letteraria della scienza, della storia, della politica, della pedagogia, della morale, della critica. Al quale effetto giovarono e giovano e l'esempio di scrittori valorosi, dotti di siffatte discipline e insieme forniti di pregevoli qualità artistiche, e l'unità della nazione e quel continuo scambio di prosa viva ed effimera fra le diverse regioni italiane, di cui sono veicolo i giornali. La prosa contemporanea.

Nel giornalismo appunto s'è in parte formato uno dei piú agili e arguti e briosi prosatori che oggi conti l'Italia, Ferdinando Martini, nato a Monsummano nel 1841, elegante introduttore sulle scene nostre del proverbio drammatico alla francese, narratore e descrittore d'insuperata vivacità, amabile ragionatore intorno a materie di varia letteratura. Non ha la nativa spigliatezza del Martini, ma lo supera per la classica forza dello stile Ruggero Bonghi, napoletano (1827-95), che fu uno dei piú tenaci propugnatori della teoria manzoniana e seppe nella pratica attuarla con temperanza, grazie a' suoi studi giovanili sui Cinquecentisti. Ingegno di versatilità prodigiosa e di perspicacia prontissima, il Bonghi lasciò scritti innumerevoli di politica, di filosofia, di storia, di critica, pieni di senno e di dottrina, e tradusse Platone, premettendo ai singoli dialoghi proemi bellissimi tanto per la F. Martini. R. Bonghi.

spontanea eleganza e l'arguzia del dettato quanto per la solidità della contenenza.

G. Carducci.

Un altissimo posto pur tra' prosatori della nostra età occupa il Carducci, nelle cui scritture critiche, polemiche, politiche, la naturale ricchezza idiomatica del toscano, la consumata perizia linguistica del dotto, la fantasia del poeta, la robustezza morale dell'uomo, dànno luogo ad uno stile di singolarissima vigoria e originalità, vario secondo le varie occasioni, omogeneo nel suo mirabile impasto.

La critica letteraria.

14. Anche nella critica letteraria, abbiamo detto, l'idealità politica e morale aveva prima del Quarantotto predominato, turbando spesso la serenità dei giudizi. Dopo la costituzione del Regno, codesta tendenza andò gradatamente disparendo; ma ancora fra il 1866 e il '72 s' affermò nelle *Lezioni di letteratura italiana* scritte da Luigi Settembrini (1813–77), l'eroico e intemerato patriotta napoletano, autore di quelle *Ricordanze della mia vita* che nessun italiano può leggere senza un fremito di commozione e di sdegno contro la tirannide borbonica. Nelle *Lezioni*, opera d'arte esse stesse, ci è pur sempre presente quel nobilissimo spirito, non mediocremente colto, aperto alle impressioni dell' arte; ma erroneo ne è il concetto fondamentale, essendovi considerata la letteratura italiana come la espressione della lotta fra il Papato e l'Impero, fra il chiericato e il laicato; inesatti sono molti particolari di fatto; avventati e parziali i giudizi per causa del preconcetto antichiesastico.

F. De Sanctis.

Quando il Settembrini, insegnante nell'Università di Napoli, finiva di pubblicare le sue *Lezioni*, già erano usciti in luce alcuni degli scritti con cui Francesco De Sanctis da Morra Irpina (1818-83), professore a Torino e a Zurigo durante l'esiglio, e a Napoli dal 1871 al'77, e uomo di stato nell'Italia risorta, compí un vero rinnovamento della critica letteraria.

Posto a fondamento dei suoi giudizi il principio che l'arte è l'espressione dell'anima dell' artista, egli non cerca nell'opera letteraria la corrispondenza della forma a certi moduli ideali, come soleva fare la vecchia critica classicheggiante,

né la corrispondenza del contenuto alle sue proprie idee politiche, religiose, morali; ma bensí indaga se il soggetto abbia preso vita nell'anima dello scrittore e trovato nella forma espressione adeguata. Secondo tali criteri, che erano in germe già nella *Lettera semiseria* del Berchet e che il De Sanctis svolse e fecondò per virtú del suo alto ingegno e sotto l'azione della filosofia hegeliana, egli giudicò e interpretò, con acume unico anzi che raro e con senso squisito d'artista, le piú insigni opere della nostra letteratura, dalla *Commedia* ai *Promessi Sposi*, dal canzoniere del Petrarca alle liriche del Leopardi, in una bella serie di lezioni e d'articoli che si leggono raccolti in parecchi volumi (*Saggi critici*, 1866; *Saggio sul Petrarca*, 1869; *Nuovi saggi critici*, 1873; *Studio sul Leopardi*, 1885, ecc.).

Nessuno seppe al pari di lui penetrare nell'intima essenza della creazione artistica e svelarne le ragioni, il processo formativo, le piú recondite bellezze, quasi rifacendo il cammino percorso dalla mente dell'artista; per opera sua la nostra critica psicologica ed estetica toccò la sua maggior perfezione. Inoltre il De Sanctis, con intuizione tanto piú mirabile quanto piú scarso era il novero dei fatti letterari minori noti al suo tempo, seppe cogliere i caratteri generali delle varie età e comporre una *Storia della letteratura italiana* (1870), che pur dopo i nuovi avanzamenti dell'indagine storica e filologica, séguita a porgere la trama fondamentale ad ogni trattazione complessiva delle nostre vicende letterarie e la linea direttiva ad ogni studio che per poco s'estenda al di là della considerazione d'un fatto particolare.

Il metodo storico nello studio della letteratura

15. La critica del De Sanctis, rivolta soprattutto a indagare la genesi delle grandi opere e a valutarne il pregio mediante l'analisi psicologica sussidiata da una larga conoscenza dell'ambiente, non poteva riuscire ad un quadro compiuto dell'andamento storico delle lettere patrie, né scoprire tutte le attinenze fra i capolavori e la cultura tradizionale, cui sono indissolubilmente legati. D'altra parte quel genere di critica, caduto nelle mani d'inetti imitatori, tralignò di leggeri in un veniloquio fastoso o diede origine a fragili co-

struzioni prive d'ogni valore scientifico. Fu dunque gran ventura che intorno al 1860 sorgesse una scuola intesa a promuovere il ritorno a quell'esame dei singoli fatti letterari, di cui il secolo XVIII aveva lasciato insigni esempi e che gli stranieri venivano compiendo per le letterature di Germania, di Francia, di Spagna. Scopo, la ricostruzione sincera, esatta, solida della nostra storia letteraria e insieme la restituzione dei testi, spesso guasti dall'incuria o dalla saccenteria degli editori, al loro aspetto genuino; mezzi, le indagini nelle biblioteche e negli archivi, lo studio dei documenti, dei manoscritti e delle prime stampe d'ogni opera, la critica storica e filologica.

Iniziatori e maestri della nuova scuola furono: Alessandro D'Ancona (1835-1914), pisano, dal 1860 sino al 1900 professore nell'Ateneo della sua città, il Carducci, e Adolfo Bartoli di Fivizzano (1833-94), professore negli ultimi vent'anni di sua vita nell'Istituto fiorentino di Studi superiori.

A. D'Ancona. Tempra di lavoratore infaticabile, il D'Ancona portò la luce del suo ingegno equilibrato e sereno, del suo acuto senso critico e della sua portentosa dottrina quasi in ogni parte della nostra letteratura, pubblicando via via una serie numerosissima d'articoli, d'opuscoli, di libri, scritti con vivacità e chiarezza di stile. Eccellono in codesta serie *Le origini del Teatro in Italia* (1877; 2.ª edizione, 1891) e la *Poesia popolare italiana* (1877; 2.ª edizione, 1906), due opere ammirevoli per la diligente ampiezza delle ricerche, per la giustezza dei criteri interpretativi dei fatti e per la bella solidità della struttura.

G. Carducci. Nel Carducci, erudito e poeta, una passione invitta per gli studi severi della critica storica e filologica s'univa a un sentimento finissimo della bellezza poetica e ad una mirabile attitudine a far rivivere nella sua fantasia l'opera d'arte e a rappresentare in pagine luminose la storia, dottamente esplorata, di persone e di fatti. Cosí egli apprestò edizioni e commenti d'antichi testi, illustrò con pienezza d'informazione e con geniali intuizioni la vita e le opere di quasi tutti i nostri maggiori poeti e primo presentò (1868-71) in un gran quadro dalle linee sicure e precise, secondo un semplice

concetto logico, la storia dello *Svolgimento della letteratura nazionale* fino al Tasso.

Il Bartoli, mentre dava opera ad altri minori lavori, raccolse e vagliò i risultamenti de' propri e degli altrui studi nei *Primi due secoli della letteratura italiana* (1870-80), poderoso volume che diede l'aire e segnò il punto di partenza ad altre ricerche intorno al periodo delle origini; e nella *Storia della letteratura italiana* (1878-89), che non va oltre al Petrarca, manifestò tutte le molteplici qualità del suo spirito, discutendo con dialettica penetrativa ardue questioni, sfatando leggende, ricercando con finezza psicologica la vita intima degli scrittori. A. Bartoli

16. Insieme cogli studi della storia letteraria rifiorirono gli studi della storia civile, i quali dagli archivi, resi facilmente accessibili dal governo del nuovo Regno, attinsero fondamento d'irrefragabili testimonianze alla ricostruzione del passato. Maestri in questa parte dello scibile, Giuseppe De Leva di Zara (1821-93), che insegnò lungamente a Padova nell'Università, e Pasquale Villari, napoletano (1827-1917), uomo di stato e professore all'Istituto superiore di Firenze. L'uno, mirabile rievocatore dell'anima della storia di tra la fida polvere dei documenti, narrò la *Storia di Carlo V in relazione coll'Italia;* l'altro scrisse opere insigni intorno al Savonarola, al Machiavelli, all'antica storia di Firenze, assurgendo dai documenti alla rappresentazione artistica dei personaggi e dell'ambiente e talvolta a vaste teorie storiche, conforme all'indole speculativa del suo ingegno. Studi storici e linguistici. G. De Leva e P. Villari.

In pari tempo gli studi glottologici, che in Germania s'erano levati sin dai primi decenni del secolo a dignità di scienza, furono messi anche in Italia sulla nuova via da Graziadio Isaia Ascoli, goriziano (1829-1907), profondo e geniale investigatore d'ogni dominio linguistico e, in particolare, impareggiato illustratore della lingua e dei dialetti d'Italia. G. I. Ascoli

17. L'amore dell'indagine erudita e della critica filologica, stimolato da tutti questi grandi maestri colla parola dalle cattedre e cogli esempi nei libri, si diffuse rapidamente, e una schiera di studiosi, alcuni dei quali a loro volta sono Frutti dei nuovi metodi.

divenuti maestri, seguendo il metodo additato da quelli, cooperò efficacemente all'incremento della storia letteraria e civile e della scienza linguistica. Nel fervore delle scoperte, l'accertamento dei fatti biografici e bibliografici e la cura di illustrare le tradizioni di cultura cui le maggiori opere immediatamente si collegano, distrassero l'attenzione degli studiosi dalla valutazione estetica dei monumenti letterari. Ma già da alcuni anni le rifiorenti tendenze speculative e una piú esatta idea dei fini e dei limiti della storia letteraria, mentre hanno ricondotto le menti alla critica del fatto artistico in sé considerato, hanno meglio precisato il valore e la portata degli studi eruditi e filologici.

In questi ultimi cinquant'anni, come maturò a grado a grado la conoscenza scientifica della lingua e di molti dialetti, cosí flotti di nuova luce irradiarono le vicende della nostra letteratura. Studiate con finezza di metodo le manifestazioni epiche, liriche, drammatiche, dello spirito popolare nel loro essere attuale e nella loro evoluzione attraverso i secoli; indagate le relazioni della letteratura italiana con le letterature d'oltralpe; condotti presso alla soluzione i problemi delle origini; sgombrata dalle fole la biografia e interpretata secondo piú sodi criteri l'opera del nostro massimo Poeta; ricostrutte sulla base di studi e documenti nuovi le vite di molti scrittori, grandi, mezzani e piccoli; scoperte le fonti e quindi meglio dichiarata l'originalità artistica di molte opere; rannodato, mediante l'esumazione d'autori e di scritti dianzi obliati, il filo delle vicende de' vari generi; infine, grazie all'esempio del De Sanctis e alla restaurata dottrina della genesi individuale e fantastica dell'opera d'arte, fattesi piú sicure e razionali le basi del giudizio estetico: ben può dirsi che la storia e la critica della letteratura italiana siano state in gran parte rinnovate.

Conclusione.

18. Se giunti alla fine del nostro lungo cammino, ci volgiamo a riguardare il territorio percorso, nella profondità della crescente lontananza vedremo disegnarsi tre province o, per uscir di metafora, tre periodi letterari, i cui lembi si sovrappongono e si confondono: l'Età moderna, il Rinascimento e il Medio Evo.

Dalla religione e dalla politica, dominatrici e agitatrici della vita, attinge la sua contenenza ideale la letteratura del Medio Evo; da un sereno ed umano sentimento della vita, la letteratura del Rinascimento; dalla coscienza nazionale ridesta, la letteratura moderna. Tre opere segnano e rappresentano rispettivamente questi tre periodi: la *Divina Commedia*, il poema della fede, animato dal soffio della passione politica; l'*Orlando furioso*, il poema dell'umanesimo; i *Promessi Sposi*, dove la viva dipintura della debolezza e degli obbrobri del dominio straniero si risolve, senza che l'autore lo dica apertamente, nell'esaltazione del sentimento nazionale.

Nel romanzo manzoniano codesto sentimento rimane come assorbito e latente in quella universale pietà per gli oppressi che veramente informa il gran libro. Ma tutta la letteratura degli anni dolorosi ed eroici trae dall'idea patriottica ispirazione e se ne fa propugnatrice e propagatrice, sia pure in forme d'arte raramente perfette. Al chiudersi dell'età delle rivoluzioni sorge il Carducci, che riunendo e conciliando le tradizioni e le memorie della patria, esprime e rappresenta tra il '70 e il '90 quell'aspirazione ad una vita di forza, di virtù, di dignità, ond'ebbe origine la riscossa nazionale e s'alimentarono le speranze italiane nei primi decenni del nuovo regno.

Da oltre una ventina d'anni la letteratura, che pur vanta scrittori in varia guisa pregevoli, ondeggia incerta fra ispirazioni disparate, mistiche, sociali, naturalistiche, estetiche, fra avviamenti artistici diversi, nazionali e stranieri, regolati e bizzarri, succedentisi e alternantisi senza posa. Forse codesto incerto lavorio era il correlativo estetico delle condizioni generali della vita italiana, che dopo le iatture o le delusioni patite, anelava faticosamente a un assetto morale e politico che le assicurasse un avvenire degno delle antiche sue glorie. Ma oggi che la Nazione, condannato, auguriamo per sempre, il suo triste passato politico, s'è conquistato eroicamente il diritto dell'avvenire, giova sperare che la rinnovata coscienza della serietà della vita e della concreta realtà dell' idea nazionale sia fermento creativo di una nuova letteratura alta, schietta, sinceramente italiana.

Bibliografia

G. Mazzoni, *L'Ottocento,* cap. VII, VIII e IX. G. Mestica, *Manuale,* vol. II, P. II. D'Ancona-Bacci, *Manuale,* vol. V, nuova ediz., 1901; VI, 1910. F. Torraca, *Manuale della letterat. ital.*, Appendice al III vol., Firenze, Sansoni, 1910. G. Finzi, op. cit., vol. IV, P. II, capp. XVII-XIX. G. Barzellotti, *La letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848 e 49,* nel vol. *Dal Rinascimento al Risorgimento,* 2.ª ediz., Palermo 1910. B. Croce, *La letteratura della nuova Italia,* Bari 1914-15. Sono quattro volumi nei quali ricompaiono riordinate le *Note* già pubblicate nei primi 12 volumi della *Critica.* — **2.** C. Giordano, *Gio. Prati,* studio biografico, Torino 1907. G. Carducci, *Gio. Prati,* nelle *Opere* del Carducci, III, 389 sgg. G. Gabetti, *Gio. Prati,* Milano 1911. A. Scottoni, *Il classicismo d'un romantico,* Perugia 1911. C. De Lollis, nella *Cultura,* XXXI, 1912, p. 72 sgg. *Poesie scelte di G. Prati* con prefaz. di F. Martini, Firenze 1892. *Poesie varie* a cura di O. Malagodi, Bari 1916, due voll. degli *Scrittori d'Italia.* — **3.** G. Gallo, *Della vita e delle opere di G. Regaldi,* Novara 1909. E. Stampini, *G. Regaldi commemorato in Novara,* negli *Atti* dell'Accad. di Torino, XLV, 1909-10. F. Rosso, *La vita e i canti di A. Aleardi,* 2.ª ediz., Fossano 1900. C. Cavalluzzi, *La poesia del Prati e dell'Aleardi nel secondo romanticismo,* Città di Castello 1898. G. Biadego, *Bibliografia aleardiana,* Verona 1916. — **4.** *Poesie di G. Zanella* con prefazione di A. Graf, Firenze 1910, voll. 2. A. Zardo, *G. Zanella nella vita e nelle opere,* Firenze 1905. — **5.** A. Rillosi, *Rovani,* Palermo 1917. D. Mantovani, *Il poeta soldato. I. Nievo,* Milano 1900. — **6-7.** L. Tonelli, *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia,* Palermo 1913. — **6.** Jolanda De Blasi, *P. Cossa e la tragedia italiana,* Firenze 1911. — **7.** V. Ferrari, *Paolo Ferrari, la vita, il teatro,* Milano 1899. L. Filippi, *G. Gallina,* Venezia 1913. — **8.** G. Chiarini, *Memorie della vita di G. Carducci raccolte da un amico,* 2.ª ediz. Firenze, Barbèra, 1908. A. Jeanroy, *G. Carducci, l'homme et le poète,* Parigi 1911. F. Flamini, *L'anima e l'arte di G. Carducci,* Livorno 1915 (*Bibliot. degli studenti,* n. 298). Per la genesi storica dell'arte carducciana, vedi *Reminiscenze e imitazioni nella letterat. ital. durante la seconda metà del sec. XIX,* nella *Critica,* VIII, 1910, XII, 1914. La raccolta completa delle *Poesie* del Carducci fu pubblicata a Bologna dallo Zanichelli nel 1901, e una ricca scelta delle *Prose* nel 1905. Presso lo stesso editore fu pubblicata (1889-1909) la raccolta di tutte le *Opere* in 20 voll. — **9.** L. Filippi, *La vita e le opere di G. Pascoli,* Livorno 1915 (*Bibliot. degli studenti,* n. 294). A. Galletti, *La poesia e l'arte di G. Pascoli,* Roma 1918. E per il Pascoli vedi anche la citata rubrica *Reminiscenze,* ecc. in *La Critica,* IX, 1911. G. A. Borgese, *Gabriele D'Annunzio,* Napoli 1909. A. Gargiulo, *G. D'Annunzio,* Napoli 1912. E anche per il D'Annunzio

vedi pure la citata rubrica *Reminiscenze e imitazioni,* nella rivista *La Critica,* VII, 1909 e sgg. G. A. Cesareo, *A. Graf,* in *Critica militante,* Messina 1907. R. Renier, *A. Graf,* commemorazione, Torino 1913. V. Cian, *A. Graf,* discorso commemorativo, Torino 1918. G. Mazzoni, *A proposito dei sonetti di C. Pascarella,* nella *Riv. d'Italia,* del gennaio 1901. — **10.** G. Villa, *Gli odierni romanzi psicologici,* nella *Riv. d'Italia* del 1889, fasc. 8.°. — **11.** P. Molmenti, *A. Fogazzaro,* Milano 1900. S. Rumor, *A. Fogazzaro,* La sua vita, le sue opere, i suoi critici, 2.ª ediz., Milano 1912. E. Donadoni, *A. Fogazzaro,* Napoli 1913. — **12.** L. Tonelli, *La tragedia di G. D'Annunzio,* Palermo 1914. — **14-15.** L. Tonelli, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni,* Bari 1914. B. Zumbini, *Le lezioni di lett. ital. di L. Settembrini e la critica ital.,* negli *Studi di lett. ital.,* Firenze 1894. V. Lozito, *La vita e le opere di L. Settembrini,* Livorno 1915 (*Bibliot. degli studenti,* n.° 314). F. Torraca, *Discorso commemorativo* [di F. De Sanctis], nel volume *Commemorazione di F. De Sanctis nel primo centenario della nascita* a cura della R. Università di Napoli, Napoli 1917. B. Croce, *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna.* Saggio bibliografico, Bari 1917. F. Trabaudi Foscarini, *Della critica letteraria di G. Carducci.* Bologna 1911.

INDICE ALFABETICO DEI NOMI PROPRI

A

Accademia dell'Arcadia, 74.
Accademia del Cimento, 17, 119.
Accademia della Crusca, 17, 148, 248.
Accademia dei Granelleschi, 106.
Accademia dei Lincei, 17.
Accademia dei Trasformati, 144, 158.
Accademie, 16.
Accattabrighe, 261.
Acerbi Giuseppe, 258.
Achillini Claudio, 26.
Addison Giuseppe, 185, 142.
Alamanni Luigi, 9.
Albergati Francesco, 114.
Alberti Leon Battista, 46, 156.
Aleardi Aleardo, 345.
Alfieri Vittorio, 173, 210, 224, 225, 238, 268, 316; vita, 182; tragedie, 183, 188, 192; liriche, 185, 193; opere in prosa, 187; l'*Etruria,* 193; satire, 194; epigrammi e *Misogallo,* 194; commedie, 195; traduzioni, 185, 202.
Algarotti Francesco, **138**, 140, 286.
Alighieri Dante, imitazioni e giudizi, 11, 24, 131, 139, 140, 146, 173, 184, 216, 225, 236, 246, 249, 285, 299, 330, 332, 337, 351, 365.
Amari Michele, 339.
Amarilli Etrusca, 239.
Andreini Francesco, 87.
Andreini Giambattista, 89, 176.
Andreini Isabella, 87.
Antologia, 294, 320.
Appiani Andrea, 211.
Archivio storico italiano, 331.
Aretino Pietro, 48.
Arici Cesare, 232, 240.
Ariosto, Lodovico, 10, 11, 19, 24, 33, 41, 60, 82, 184, 216, 285.
Arpino, Cavalier da, 32.
Artale Giuseppe, 7.
Ascoli Graziadio, 363.

B

Bacone Francesco, 49, **127**.
Balbo Cesare, **330**, 331, 339.
Balsamo Giuseppe, 132.
Bandello Matteo, 10.
Bandettini Teresa, 239.
Bandiera Alessandro, 158.
Barbieri Gio. Francesco, 32.
Bardi, Giovanni de', 91.
Baretti Giuseppe, **144**, 149, 211, 286.
Bartoli Adolfo, 362.
Bartoli Daniello, 121.
Basile Giambattista, 66, 107.
Bazzoni Giambattista, 310.
Beccaria Cesare, **134**, 168, 220.
Belli Giuseppe Gioacchino, 331, 354.
Bellini Lorenzo, 82.
Bellini Vincenzo, 328.
Bembo Pietro, 10, 11, 145.
Bentivoglio Guido, 63, 120.
Berchet Giovanni, **257**, 259, 268, 310, **336**, 361.
Bergalli Luisa, 142.
Berni Francesco, 43, 80.
Bernini Lorenzo, 81.
Bertòla Aurelio, **155**, 170, 206, 225.
Bettinelli Saverio, **138**, 146, 147, **180**, 202, 211, 286.
Biamonti Giuseppe Luigi, 249.
Biava Samuele, 319.
Biblioteca italiana, 258.
Biondo Flavio, 125.
Boccaccio Giovanni, 10, 19, 65, 100, 236.
Boccalini Traiano, **57**, 130, 134, 139.
Boiardo M. M., 82.

Boileau Nicola, 81, 139, 202.
Bonarelli Guidobaldo, 90.
Bonghi Ruggero, 274, 359.
Borelli Giannalfonso, 120.
Borghini Vincenzo, 15.
Borromeo Federico, 16.
Borsieri Pietro, 256, 259.
Boscan Giambattista, 11.
Botero Giovanni, 56.
Botta Carlo, 241.
Bracciolini Francesco, 34, 39.
Branda Onofrio, 158.
Brofferio Angelo, 337.
Bruno Giordano, 15, 46.
Buerger Goffredo Augusto, 257.
Buonarroti Michelangelo il giovane, 90.
Buonmattei Benedetto, 148.
Buratti Pietro, 250.
Byron Giorgio, 319, 323, 326, 329.

C

Caccini Giulio, 92.
Caffè, 134, 137.
Cagliostro, 132.
Cagnola Luigi, 211.
Cagnoli Agostino, 329.
Calderon, 89.
Caloprese Gregorio, 94.
Campanella Tommaso, 15, 56.
Canal Antonio, il Canaletto, 112.
Canova Antonio, 211, 233.
Cantù Cesare, 314, 318.
Capponi Gino, 244, 293, 304, 331, 333, 335.
Caracci, 32.
Caravaggio, Michelangelo da, 32.
Carcano Giulio, 310.
Carducci Giosuè, 27, 351, 360, 362, 365.
Carena Giacinto, 274.
Carrèr Luigi, 319, 347.
Carriera Rosalba, 78.
Cartesio, 49, 130.
Casanova Giacomo, 132.
Cassini Giandomenico, 14.
Cassoli Francesco, 156, 237.
Castelli Benedetto, 51, 55, 120.
Casti Giambattista, 171, 238.
Castiglione Baldassare, 10, 11.
Cattaneo Carlo, 338.
Cavalli Francesco, 92.
Cecchini Pier Maria, 87.
Cellini Benvenuto, 9.
Ceroni Giuseppe Giulio, 238.
Cerretti Luigi, 155, 232, 237.
Cervantes Michele, 11.
Cesari Antonio, 246, 327.
Cesari Giuseppe, 32.
Cesarotti Melchiorre, 149, 205, 225, 237, 239, 248.
Cesi Federico, 17.
Chénier Giuseppe Maria, 109, 214.
Chiabrera Gabriello, 26, 30, 33, 41, 71, 77, 92, 156, 169.
Chiari Pietro, 106, 202.
Cicognini Giacinto Andrea, 89.
Cimarosa Domenico, 100.
Cinonio, 148.
Clasio, 170.
Colletta Pietro, 242, 244, 293, 296.
Commedia dell'arte, 86.
Conciliatore, 259, 261.
Condillac Stefano, 131, 134, 241, 245.
Confalonieri Federico, 258.
Conti Antonio, 180.
Copernico, 51.
Corneille Pietro, 144, 177, 180.
Corsini Bartolomeo, 89.
Cossa Pietro, 349.
Costanzo, Angelo di, 77.
Cremonino Cesare, 49.
Crescimbeni Giovan Mario, 75, 125.
Croce Giulio Cesare, 82.
Crudeli Tommaso, 170.
Cuoco Vincenzo, 243.

D

D'Alembert Giovanni, 131.
D'Ancona Alessandro, 362.
D'Annunzio Gabriele, 353, 355, 357.
Da Ponte Lorenzo, 100.
Davanzati Bernardo, 298.
Davila Enrico Caterino, 63, 120.
D'Azeglio Massimo, 275, 310, 312, 339.
De Amicis Edmondo, 358.
De Foe Daniele, 203.
De Camerra Giovanni, 196.
De Leva Giuseppe, 363.
Denina Carlo, 147.
De Rossi Giovan Gherardo, 114, 238.
De Sanctis Francesco, 360.
Descartes Renato, 49, 130.

De Spuches Giuseppe, 329.
Di Breme Lodovico, 256, 259.
Diderot Dionigi, 131.
Domenichino, 32.
Doni Antonfrancesco, 141.
Donizetti Gaetano, 328.
Dottori Carlo, 39, 176.

E

Erasmo da Rotterdam, 10.

F

Fagiuoli Giambattista, 80, **101**, 201.
Fantoni Giovanni, **156**, 225, 239.
Fauriel Claudio, 264, 268, 275.
Ferrari Giuseppe, 338.
Ferrari Paolo, 349.
Fiacchi Luigi, 170.
Filangeri Gaetano, 133.
Filicaia Vincenzo, 72, 76.
Filippiche contro gli Spagnuoli, 59.
Fiorillo Silvio, 87.
Flaminio Marcantonio, 19.
Fogazzaro Antonio, 356.
Fornaciari Luigi, 328.
Forteguerri Niccolò, 82, 238.
Foscolo Ugo, 237, 263, 289, 321, 325, 32*i*, 351; vita, 224, 227, 231, 234, 236; liriche, 226; *Ortis*, 228; *Sepolcri*, 229; tragedie, 233; *Grazie*, 233; prose, 235.
Frugoni Carlo Innocenzo, **78**, 140, 167, 212, 214, 237.
Fusinato Arnaldo, 319.

G

Galeani Napione Gianfrancesco, 150.
Galiani Ferdinando, 100, 132.
Galilei Galileo, 14, 119; vita, 47; metodo, 48; scoperte astronomiche, 50; il *Saggiatore*, 52; *Dialoghi*, 52, 54; la prosa, 55; le considerazioni intorno alla *Gerusalemme liberata*, 59.
Galilei Maria Celeste, 54.
Gallina Giacinto, 350.
Galvani Giovanni, 249.
Galvani Luigi, 14, 120.
Gazzetta Veneta, 142.
Genovesi Antonio, 132.
Gessner Salomone, 206.
Giacosa Giuseppe, 358.
Gianni Francesco, 218, 239.
Giannone Pietro, lo storico, **129**, 147.
Giannone Pietro, il poeta, 337.
Gigli Girolamo, **101**, 148, 201.
Gioberti Vincenzo, 338.
Gioia Melchiorre, 241.
Giordani Pietro, **243**, 247, 249, 252, 258, 285, 293, 295, 299, 327.
Giornale arcadico, 262.
Giornale dei letterati d'Italia, 134.
Giovio Paolo, 121.
Giraldi Giambattista, **177**.
Giraud Giovanni, 114, 349.
Giusti Giuseppe, 332.
Goethe, 207, 214, 228, 267, 269, 275.
Goldoni Carlo, **101**, 146, 161, 201, 250, 350.
Gongora, Luigi de, 12.
Gozzi Carlo, 106, 146.
Gozzi Gaspare, **141**, 146, 161, 180, 194, 201, 236, 238, 250.
Graf Arturo, 354.
Grassi Orazio, 52, 56.
Gravina Gianvincenzo, 75, 81, 94, **136**, **178**.
Gray Tommaso, 203, 204, 207, 221,
Graziani Gerolamo, 34.
Gregorio Rosario, 240.
Grismondi Paolina, 172.
Gritti Francesco, 250.
Grossi Tommaso, 275, 310, 318.
Grozio Ugo, 127.
Guadagnoli Antonio, 333.
Guarini Giambattista, 11, 19, 90, 95.
Guercino, 32.
Guerrazzi Francesco Domenico, 323.
Guicciardini Francesco, 58.
Guidi Alessandro, **73**, 76, 79, 91.

H

Hardy Alessandro, 11.

J

Johnson Samuele, 207.

K

Keplero Giovanni, 50.
Klopstock, 142, 208.
Koerner Teodoro, 267.

L

Labindo, **156**, 225, 237, 239,
La Fontaine, 170.
Lamberti Antonio, 250.
Leibnitz, 130.
Lemène, Francesco di, **73**, 76, 77, 101.
Leopardi Giacomo, 289, 327, 329, 351; vita, 290; filosofia, 296; scritti filologici, 297; traduzioni, 298: poesie, 299, 335; prose, 305; i *Paralipomeni*, 304.
Leopardi Monaldo, 290, 291, 292, 295.
Leporeo Lodovico, 43.
Lesbia Cidonia, 172.
Lippi Lorenzo, 40.
Locke Giovanni, 130.
Longhi Pietro, 112.
Loredano Gianfrancesco, 65.
Lorenzi Giambattista, 100.
Lulli Giambattista, 93.
Luti Emilia, 278.
Lyly Giovanni, 13.

M

Machiavelli Niccolò, 46, 56, 58, 103, 130, 132, 183, 187.
Macpherson Giacomo, 204.
Maffei Andrea, 328.
Maffei Scipione, 179, 181.
Magalotti Lorenzo, 119.
Maggi Carlo Maria, **74**, 76, 101, 251.
Magliabechi Antonio, 16.
Mai Angelo, 298, 300.
Malatesti Antonio, 43.
Malpighi Marcello, 120.
Mambelli Marcantonio, 148.
Mameli Goffredo, 337.
Mamiani Terenzio, 329.
Manfredi Eustachio, 77.
Manzoni Alessandro, 289, 293, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 322, 329, 332, 347, 365; vita, 262, 275; opere giovanili, 262; *Inni sacri*, 265; poesie politiche, 266, 270, 335; tragedie, 268; opere minori in prosa, 269, 271, 284; dottrina linguistica, 273; i *Promessi Sposi*, 276.
Marcello Benedetto, 93.
Marchetti Alessandro, 172.
Marenco Carlo, 316.
Marini Giovanni Ambrogio, 65.
Marino Giambattista 6, 7, 20, 30, 33, 43, 73, 95, 100, 214.
Martelli Pier Jacopo, 178, 179.
Martini Ferdinando, 359.
Mascheroni Lorenzo, 172, 220.
Masuccio, 10.
Mazza Angelo, 156.
Mazzini Giuseppe, 236, **322**, 338.
Meli Giovanni, 250, 252.
Menzini Benedetto, 81.
Mercantini Luigi, 337.
Metastasio Pietro, 78, 102, 154, 161, 201; vita, 94; melodrammi, 95.
Milton Giovanni, 176, 202, 205.
Molière Giovanni Battista, 88, 101, 105, 201.
Molina, Tirso de, 89.
Molza Francesco Maria, 19, 100.
Montecuccoli Raimondo, 232.
Montemayor Giorgio, 11.
Montesquieu Carlo, 183.
Monteverdi Claudio, 92.
Monti Vincenzo, 79, 173, 229, 232, 236, 237, 244, 245, 258, 262, 263, 268, 309, 325, 327, 329, 351; vita, 211, 216, 222; liriche, 212, 213, 217, 218, 223; tragedie, 214; poemi, 215, 216, 217, 220, 223; versioni, 218, 222; *Proposta*, 248.
Monumenta historiae patriae, 331.
Morgagni Giambattista, 14, 120.
Moro Tommaso, 10.
Mozart, 100.
Muratori Lodovico Antonio, **123**, 131, 136, 179, 240.
Mureto Marcantonio, 10.
Murtola Gaspare, 21, 43.

N

Navagero Andrea, 10, 19.
Navarra Margherita di, 10.
Nelli Jacopo Angelo, 101, 201.
Newton Isacco, 14, 55.
Niccolini Giambattista, 244, **325**, 335.

Nievo Ippolito, 347.
Nomi Federico, 39.
Nota Alberto, 114, 349.
Novario Michele, 337.

O

Ongaro Antonio, 91.
Olivieri Alessio, 337.
Oriani Barnaba, 14.
Osservatore Veneto, 142.
Ossian, 204, 207, 221.

P

Pagano Francesco Mario, 133.
Paisiello Giovanni, 100.
Palestrina, Pier Luigi da, 91.
Pallavicino Sforza, 62, 120.
Pananti Filippo, 239.
Panvinio Onofrio, 15.
Paradisi Agostino, 155.
Paradisi Giovanni, 237.
Parini Giuseppe, 5, 146, 173, 194, 210, 211, 220, 224, 231, 237, 251, 259, 262, 264, 266, 335; vita, 157; polemiche letterarie, 158; odi, 158, 162, 167; poesie minori, 158, 160; *Il Giorno*, 159, 162, 202; prose, 159.
Parzanese Pietro Paolo, 319.
Pascarella Cesare, 354.
Pascoli Giovanni, 353.
Passeroni, Gian Carlo, 161, 170, 238, 240.
Pellico Silvio, 219, 316, 319.
Peretti Antonio, 329.
Peri Jacopo, 91.
Perticari Giulio, 223, 239, 249, 329.
Petrarca, 5, 7, 10, 11, 24, 26, 36, 70, 71, 77, 139, 184, 193, 236, 293, 299, 329, 333.
Piazzi Giuseppe, 14.
Pignotti Lorenzo, 170, 202.
Pindemonte Giovanni, 197, 239.
Pindemonte Ippolito, 207, 231, 239, 310.
Poerio Alessandro, 337.
Poliziano Angelo, 19, 100.
Pontano Gioviano, 10, 19.
Ponte, Lorenzo da, 100.
Pope Alessandro, 202, 208.
Porro Lambertenghi Luigi, 258.
Porta Carlo, 251, 261, 310.
Porta Giambattista della, 46.
Praga Emilio, 346.
Prati Giovanni, 344.
Pulci Luigi, 82.
Puoti Basilio, 328.

R

Rabelais Francesco, 10.
Racine Giovanni, 177, 180.
Ranieri Antonio, 295, 306.
Redi Francesco, 14, 71, 76, 77, 81, 119, 250.
Regaldi Giuseppe, 345.
Reni Guido, 32.
Richardson Samuele, 203.
Rinuccini Ottavio, 91.
Rolli Paolo, 78, 154, 161, 202.
Romagnosi Giandomenico, 241, 259, 338.
Romani Felice, 328.
Ronsard Pietro, 10, 28.
Rosa Salvatore, 41.
Rosini Giovanni, 328.
Rosmini Antonio, 272, 275, 338.
Rossetti Gabriele, 336.
Rousseau Giangiacomo, 131, 183, 203.
Rovani Giuseppe, 347.
Rueda, Lope de, 11.
Ruspoli Francesco, 43.

S

Sacchi Antonio, 107.
Sâ de Miranda, Francesco de, 11.
Sagredo Giovanni, 65.
Salviati Lionardo, 148.
Sannazzaro Jacopo, 10, 11, 19, 24, 75.
Sarpi Paolo, 57, 60, 120, 130, 131.
Savioli Lodovico, 154, 225.
Savoia, Carlo Emanuele di, 3, 20, 29, 59.
Scala Flaminio, 87.
Schettini Pirro, 70, 77.
Schiller Federico, 108, 269, 326.
Scott Gualtiero, 276, 285, 310, 311, 312, 315.
Scudéry, Maddalena di, 12.
Segneri Paolo, 67.
Serafino Aquilano, 12.
Sergardi Lodovico, 81.
Sestini Bartolomeo, 319.

Settembrini Luigi, 360.
Shakespeare, 12, 88, 146, 181, 197, 202, 207, 214, 269, 315, 326.
Sidney Filippo, 12.
Sigonio Carlo, 15, 125, 130.
Sismondi Sismondo, 272.
Spallanzani Lazzaro, 14, 120.
Spedalieri Niccolò, 133.
Spencer Edmondo, 12.
Speroni Sperone, 177.
Spolverini Giambattista, 171.
Staël, signora di, 256, 264, 268.
Sterne Lorenzo, 203, 229.
Swift Gionata, 203.

T

Tansillo Luigi, 11, 19.
Tasso Bernardo, 11, 169.
Tasso Torquato, 5, 12, 19, 32, 33, 34, 59, 82, 90, 95, 100, 165, 184, 293, 311.
Tassoni Alessandro, 34, 43, 59, 60.
Tedaldi Fores Carlo, 316.
Telesio Bernardino, 46.
Testi Fulvio, 26, 28, 33.
Thompson John, 203, 205.
Tiraboschi Girolamo, 123, 125, 240.
Tolomei Claudio, 156.
Tommaseo Niccolò, 320.
Torricelli Evangelista, 14, 55.
Torti Giovanni, 259, 275, 318.
Trissino Giangiorgio, 94, 177.
Troya Carlo, 330.
Turrisi Colonna Giuseppina, 329.

U

Urfé, Onorato d', 11.

V

Valla Lorenzo, 46.
Valle, Pietro della, 63.
Vallisnieri Antonio, 120.
Varano Alfonso, 173, 181, 212, 216, 236.
Varese Carlo, 310.
Vasari Giorgio, 121.
Vega, Garcilaso de la, 11.
Vega, Lope de, 88, 89.
Verdi Giuseppe, 276, 331.
Verga Giovanni, 355, 357.
Verri Alessandro, 197, 204.
Verri Pietro, 133, 135, 220.
Vettori Vittore, 80.
Vico Giambattista, 15, 127, 137, 141, 243.
Vida Girolamo, 24, 214.
Vieusseux Giampietro, 293, 331.
Villani Nicola, 44, 60.
Villari Pasquale, 363.
Vinci, Leonardo da, 46, 49, 56.
Visconti Ennio Quirino, 211.
Visconti Ermes, 258, 275, 277.
Vittorelli Jacopo, 155, 225, 238.
Viviani Vincenzo, 55, 119.
Vocabolario della Crusca, 148.
Voiture Vincenzo, 12.
Volta Alessandro, 14, 120.
Voltaire Francesco Maria, 131, 138, 139, 144, 147, 165, 180, 183, 203, 218.

W

Winckelmann Giovanni, 211.
Wyatt Tommaso, 11.

Y

Young Edoardo, 203, 205, 207, 213, 225.

Z

Zampieri Domenico, 32.
Zanella Giacomo, 346.
Zappi Giambattista, 77.
Zeno Apostolo, 93, 126, 134, 201, 240.

158650

LI.H
R8338st

Rossi, Vittorio
Storia della letteratura italiana per uso dei licei. 1-3.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU